

# اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت



ڈاکٹر عنوان چشتی

- 
[https://www.facebook.com/KitabKhazanaGroup](#)
- 
[https://twitter.com/KitabKhazana](#)
- 
[https://www.instagram.com/KitabKhazanaGroup](#)
- 
[https://www.youtube.com/channel/UC.../videos](#)

# اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت

”قلم نامہ“ کے نام سے شائع ہونے والی اس کتاب کی اشاعت کا مقصد اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت کو اجاگر کرنا ہے۔



@Kitab Khazana Groups (1,2,3,4,5)



@Facebook.com/groups/kitabkhazana



@t.me/KitabKhazanaGroup

@t.me/Kitabkhazana



@Mahar Muhammad Mahar Khatla

## ڈاکٹر عنوان چشتی کی دوسری کتابیں

### (الف) تنقید و تحقیق

- (۱) جدیدیت کی روایت (۱۹۷۷ء)
- (۲) اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (۱۹۷۵ء)
- (۳) تنقید سے تحقیق تک (۱۹۷۳ء)
- (۴) تنقیدی پیرائے (۱۹۶۹ء)
- (۵) عکس و شخص (۱۹۶۸ء)

### (ب) ترتیب و تدوین

- (۶) مکتب احسن: مع مقدمہ و حواشی (جلد اول)
- (۷) اشتراک صغیر احسن صاحب (۱۹۷۷ء)
- (۸) مکتب احسن: مع مقدمہ و حواشی (جلد دوم)
- (۹) اشتراک صغیر احسن صاحب (نیر طبع)

### (ج) شاعری

- (۸) نیم باز (۱۹۶۸ء)
- (۹) ذوق جمال (۱۹۶۶ء)

### (د) دیگر

- (۱۰) استناد (تنقیدی و تحقیقی مضامین)
- (۱۱) اظہار (شعری مجموعہ)
- (۱۲) کلیات نثر احسن (ترتیب و تدوین)
- (۱۳) احسن ماہروی: حیات اودادنی کاروائے

یہ کتاب اردو اکیڈمی انٹرپرائز (لکھنؤ) کے مالی تعاون سے شائع ہوئی ہے۔

# اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت

ڈاکٹر عنوان چشتی

ریڈر شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ۲۵

© کاپی رائٹ © ۲۰۱۹ء، تمام حقوق محفوظ کی ذمہ داری ڈاکٹر عنوان چشتی کے پاس ہے۔



@Kitab Khazana Groups (1,2,3,4,5)



@Facebook.com/groups/kitabkhazana



@t.me/KitabKhazanaGroup

@t.me/Kitabkhazana



@Mahar Muhammad Mazhar Kathia

اُردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵

## © سیدہ عنوان

اشاعت : جون ۲۰۱۹ء

طباعت : گورنور پبلیکیشنز دہلی۔

کتابت : حافظ رحمت علی خان

سرورق : صادق

قیمت : عام ایڈیشن ۲۰ روپے

ڈی نکس ایڈیشن ۴۰ روپے

ناشر : مصنف

بائٹلر : گلزار بک بائٹلنگ ہاؤس ٹال کنواں دہلی

©Kitab Khazana Groups (1,2,3,4,5)



Facebook.com/groups/kitabkhazana



@t.me/KitabKhazanaGroup



@t.me/Kitabkhazana



@Mahar Muhammad Mazhar Kathda

— جاننے کے پتے : —

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۱

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، بیٹھی ۲

انجمن ترقی اُردو ہند، اردو گھر، راولہ ایونیو، نئی دہلی ۱

ایجوکیشنل بک ہاؤس، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ

نیشنل اکادمی، ۹، انصاری مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۲

اردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵

# فہرست

- ۹ موضوع کی طرف مضمون
- ۱۲ پہلا باب۔ جدیدیت : روایت کا تخلیقی اظہار  
روایت، جدت، انفرادیت، بغاوت اور سچی جدیدیت کا منہم
- ۲۵ دوسرا باب۔ قدیم شاعری : روایت اور تجربے کی نوعیت  
غزل، شنوی، مرثیہ، رباعی، مستزاد، مستطاب کی ہیئت میں تجربے۔  
صنائعِ لفظی و معنوی کے دائرے میں تجربے۔ رمیں اور اندر سبھا  
کا تجربہ، ہندی اسالیب اور روایات (مکرنی، پہلی، چینال  
یامہ، دہا، گیت، چوبلا، چوپائی اور گیت) کا تنقیدی و فنی جائزہ۔  
روایت اور تجربے کے نقطہ نظر سے۔
- ۷۵ تیسرا باب۔ جدید اردو گیت : تشکیل سے تکمیل تک  
ہیئت، تکنیک، اسلوب، زبان اور خصوصیات
- ۱۵۰ چوتھا باب۔ جدید اردو نظم : وضاحت سے رمزیت تک  
جدید شاعری کا آغاز، انجمن پنجاب کے شاعرے، منظوم تراجم، نظم کا  
سفر وضاحت سے رمزیت تک (استعارہ، مادی، پیکر تراشی، علامت نگاری)
- ۱۹۵ پانچواں باب۔ جدید اردو غزل : عروضی پابندی سے آزاد اوی تک  
آہنگ کا تصور، نثری اور شری آہنگ۔ شری آہنگ کا سنگ بنیاد،  
آزاد غزل کا تجربہ، ہندی چھندوں کا استعمال (سری، سار، ہر گیکا،  
دہا وغیرہ وغیرہ) نامعلوم بحرہوں کا استعمال۔ نثری غزل کا تجربہ۔



## پہلا باب۔ جدید اردو غزل، لسانی تجربے سے تخلیقی حرکت تک

شعری زبان۔ زبان کی معیار بندی کا رجحان، روایتی اور تخلیقی زبان،  
 لسانی تجربے اور تجرید کا رجحان، درڈ ستودہ اور کورتج کا تصور،  
 زبان اور اصوات کا اثر، شیل کا نظریہ نئی اور پرانی زبان، نثری  
 اور شعری زبان، رہنے ویلک اور آسن دین نیز آئی، اے رچرڈ  
 کا تصور، (بول چال کی زبان، سائنسی زبان اور تخلیقی زبان) نقطہ  
 کا تخلیقی استعمال، استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری  
 کا رجحان۔

## ساتواں باب۔ نثری نظم، شعریت سے نثریت تک

منزل میں نثری نظم کا تصور، اردو میں نثری نظموں کا تجربہ، نثری  
 نظموں کے آہنگ کا مسئلہ اور اردو شاعری کا بنیادی آہنگ،  
 ادب لطیف اور نثری نظم، نثری اور شعری آہنگ، شعری  
 آہنگ، منی کہانی اور نثری نظم، صوتی نقطہ نظر سے اقام، نثر  
 (مرجز، مسجع، متفع نثر) ہمہ آہنگ نثر، شاعرانہ نثر، پابند  
 شاعری سے نثری نظم تک (عروضی شاعری، معرا نظم، آزاد نظم  
 اور نثری نظم) نثری نظم کے لیے نئے آہنگ کی تخلیق کی تجویز۔

## آٹھواں باب۔ ماحصل، ماضی سے مستقبل تک

## کتابیات

## اشاریہ

کتاب خزانہ، کتاب کی ایک جامع فہرست، اردو ادبیات کی ایک جامع فہرست



@Kitab Khazana Groups (1,2,3,4,5)



@Facebook.com/groups/kitabkhazana



@t.me/KitabKhazanaGroup  
 @t.me/Kitabkhazana



@Mahar Muhammad Mazhar Khatia

## انتساب

ڈاکٹر صدیق الرحمن قدوائی

ایسوسی ایٹ پروفیسر جواہر لعل نہرو یونیورسٹی  
نئی دہلی

ڈاکٹر محمد حسن

پروفیسر جواہر لعل نہرو یونیورسٹی  
نئی دہلی

کے نام





کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں اور جدیدیت کا منظر نامہ "محشر ایہام" بن کر رہ گیا ہے۔  
زیر نظر تصنیف "اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت" ان دونوں اہم پسند نظریوں  
میں صرف نظر کر کے جدیدیت کو روایت کے نامیاتی تسلسل اور شعری جمالیات  
کے تناظر میں سمجھنے کی ایک کوشش ہے۔

فن کی طرح روایت بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے جس کی روشنی میں ہیں۔ ایک شعری جمالیات کی اور دوسری فکری و جذباتی معنویت کی سطح شعری جمالیات کے دائرے میں زبان، زبان کی مختلف شکلیں (مفرد اور مرکب الفاظ، ترکیب، تشبیہ، استعارہ، پیکر، علامت، اسطور، تمثیلی اشارے، تلمیح وغیرہ) تکنیک، اسلوب، بخت اور ہیئت تو شامل ہے ہی۔ اس میں تخلیقی عمل کے وہ تمام پراسرار گوشے، داخلی اور خارجی رشتے اور حسن و آرائش کے تمام ذریعے بھی شامل ہیں، جن سے فن میں جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور "معنویت" کو فنکارانہ جمال حاصل ہوتا ہے۔ فکری و جذباتی معنویت کے دائرے میں افکار و اقدار، نیز جذبہ و خیال کی ہر جہت اور ہر رنگ شامل ہے۔ چونکہ فکری و جذباتی معنویت بھی شعری جمالیات کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ اس لیے ادب، خاص طور پر شاعری کے مطالعہ میں شعری جمالیات کی زبردست اہمیت ہے۔ وہ نقاد و فن "تخلیق اور اس کی مخصوص جمالیات کو نظر انداز کر کے اپنی تنقید کا آئینہ خانہ سجاتے ہیں۔ وہ خواہ کتنا ہی حسین ہو مگر ادب اور شاعری کا سچا آئینہ خانہ نہیں ہوتا۔ جدیدیت کی روایت "میں شعری جمالیات کو بنیاد بنا کر تجربہ کیا گیا ہے اور سچی جدیدیت کی توثیق نیز جعلی جدیدیت کی نشاندہی کی گئی ہے۔

اس کتاب میں از اول تا آخر ایک مخصوص مگر متوازن اندازِ نظر کار فرما ہے جو مختلف ابواب کو ربط و تسلسل کی ایک لڑی میں پروتا ہے۔ پہلا باب



کا بعد ممنون ہوں کہ ان بزرگوں نے ازراہ شفقت ہمیشہ میری علمی اور سماجی زندگی میں سہارا دیا۔ پروفیسر محمد حسن صاحب، ڈاکٹر صدیق الرحمان قدوائی نے تحقیقی کام کے دوران میرے علمی کام کی رہنمائی، جس خلوص و علمی دیانت سے کی تھی اس کے اعتراف کے لیے میرے پاس ہدیہ تشکر کے سوا کچھ نہیں۔ چونکہ زیر نظر کتاب میرے تحقیقی مقالے کا ہی ایک توسیع شدہ حصہ ہے۔ اس لیے اس کتاب کو ان دونوں اساتذہ کے نام انتساب کر کے مسرت محسوس کر رہا ہوں۔ پروفیسر ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، پروفیسر ڈاکٹر مشیہ الحسن، پروفیسر ڈاکٹر محمود الدینی، ڈاکٹر عبدالاحد خلیس، جناب، آور صدیقی جناب صباح الدین عمر اور جناب صغیر حسنی مجھ سے، دیر سے علمی کاموں سے محبت کرتے ہیں۔ جس کے لیے ممنون ہوں۔ رفقاء کار میں ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی اور ڈاکٹر شمس قاضی عبید الرحمان ہاشمی نیز دوستوں میں جناب شاہد علی خاں جنرل مینیئر مکتبہ جامعہ جناب پریم گوپال متل اور جناب مخدوم سعیدی کا شکر گزار ہوں کہ مجھے ہمیشہ ان مخلصوں کا بے لاگ تعاون حاصل رہا ہے۔ سبھی میں اپنے دوست ڈاکٹر عتیق اللہ اور صدیقی کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

عنوان چشتی  
۱۱ مئی ۱۹۷۷ء

ریڈر شعبہ اردو  
جامعہ ملیہ اسلامیہ  
جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۲۵

# جدیدیت

## روایت کا یہی اظہار

شاعری جمالیاتی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا پرآہنگ لسانی اظہار ہے۔ جس میں فکری معنویت بھی شامل ہے۔ اس لیے فن سے مسرت کے ذریعے بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ وہ نقاد و فن کے بنیادی تقاضوں اور اس کے نمایاں تسلسل کو نظر انداز کر کے اپنی تنقید کا آئینہ خانہ سجاتے ہیں، وہ فن کے ساتھ انصاف نہیں کرتے، ہر تخلیق اپنے فنکار، ماحول اور ذریعہ اظہار کے تضاد اور انضمام سے قائم ہوتی ہے۔ جس میں فن کی بنیادی تدار کو یک خاص اہمیت حاصل ہے۔ فن میں یوں بھی بحر کا قی عنصر مفقود ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ادراکی عناصر وجود میں آ جاتے ہیں، پھر وہ ادراک، تخلیق کا فام مواد ہوتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک ایسے وجدان کی تشکیل کرتا ہے، جو اس کو غیر شاعر سے ممتاز کرتا ہے۔ تخلیقی عمل کے اس پر سرور سفر میں، تخلیق کا فام مواد انفرادی اور اجتماعی لاشعور سے رنگ روپ حاصل کرتا اور شعور کی سطح پر قابل فہم صورت یعنی شعری ہیئت (تخلیق) کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ تخلیق کی ہر جہت اور ہر تخیلی تجربے کی بنیادی خصوصیت سے وابستہ تو ہوتی ہی ہے۔ اس کا خارجی ظہور بھی ہوتی ہے۔

یہ خارجی ظہور فن اور ادب کی بعض بنیادی روایات اور تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔  
 ان روایات میں توسیع و تبدیلی تو ممکن ہے مگر ان سے کسرا، انحراف اور بغاوت نہیں  
 کی جاسکتی۔ یہ روایات شعری جمالیات اور فکری معنویت پر مشتمل ہیں۔ ہر دور کی  
 شاعری میں شاعری کی نمایاں درجنوی انداز کی آمیزش ہوتی ہے۔ چوں کہ شاعر ایک  
 فن ہے بلکہ تخلیقی فن۔ ایسا تخلیقی فن جس میں ماضی کا اتنا ہی حصہ ہے جتنا حال کا۔ اس لیے  
 ماضی کی ماضیت کا انکار اتنا ہی گمراہ کن ہے جتنا حال کی حالیت سے گریز چوں کہ زندگی  
 ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ ورنہ اس نامیاتی حقیقت کا منظر اس لیے فن کا عکس بھی  
 ماضی حال اور مستقبل کے سیال پانی میں دیکھنا ہوگا۔ ادب اور زندگی کے اس ناقابل  
 شکست رشتے اور اس کی نوعیت کو سمجھنا ہوگا۔ فن کی تحسین، تعبیر اور تنقید کے لیے روایت  
 کے سی نامیاتی سفر کو سمجھنا ضروری ہے۔ روایت خارجی سطح پر شعری جمالیات اور ادبی  
 سطح پر فکری معنویت پر مشتمل ہے۔ جوہر دور میں اس دور کے مخصوص تقاضوں سے ہم ہنگ  
 ہو کر پناہ نگ روپ بدلتی رہتی ہے

روایت سے جدیدیت تک کا سفر فن اور شاعری کا طویل مسلسل اور تخلیقی سفر ہے۔  
 اس میں درمیانی سنگ میل بھی آتے ہیں۔ روایت فن اور تجربہ کا نقطہ آغاز ہے۔ روایت  
 کے بعد انفرادیت کی منزل آتی ہے۔ انفرادیت کے بعد مدت، اور جدت کے بعد بغاوت  
 کا دائرہ عمل شروع ہوتا ہے۔ اس طرح اگرچہ شعری تجربہ کی اساس روایت پر ہے مگر اس  
 کو بغاوت اور اس کے بعد نئی ہمت کی تعمیر تک کئی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ روایت  
 کے س پیچیدہ اور تخلیقی سفر کے ماحصل کا نام جدیدیت ہے۔

روایت کا لفظ ادبی تنقید میں دو متضاد معانی کا حامل ہے یعنی اس سے تنقید اور  
 تحسین دونوں مفہوم وابستہ ہیں۔ مگر دونوں صورتوں میں اس کو صفت کے طور پر برتنا



جانتا ہے۔ مثلاً "روایتی شاعری"، "روایتی اسلوب"، "روایت پرستی" کی اصطلاحیں تنقید کے مفہوم میں مشتمل ہیں۔ اس طرح کے فقرے کہ "اقبال کی شاعری، عظیم روایتوں کے امین ہے" یا "فرد شخص عظیم انسانی روایات کا محافظ ہے، تحسین کا مفہوم رکھتے ہیں۔ دراصل لفظ روایت اپنی جگہ تحسین کا مفہوم رکھتا ہے نہ تنقید کا، بلکہ اس کا مفہوم محل استعمال پر منحصر ہے۔ یہ محض ایک مغالطہ ہے کہ روایت کا لفظ محض "تنقید" کا مفہوم رکھتا ہے۔

اپنے محدود تصور میں محض رسم پرستی یا بندھنے کے اصولوں اور اسالیب کی پیروی کو روایت کہتے ہیں۔ لیکن وسیع مفہوم میں یہ زندگی کے بہت بڑے دائرے پر محیط ہے۔ اور اس کی جڑیں ماضی کے اندھیرے میں دور تک چلی گئی ہیں۔ اس میں مذہبی اور غیر مذہبی اعتقاد انسان کے حادثات و اطوار اور طریق رسم و رواج، مسنونات ذہنی، تجربے اور ان کا تاثر، رد عمل کے انداز، غرض انسان کے لیے تمام فکر و عمل شامل ہیں، جنہیں وہ زندگی کرنے کے فن کے لیے بار بار کام میں لاتا ہے۔، درحقیقت انسانوں کا معمول بن جاتے ہیں۔ جان لیونگسٹن لویز نے روایت کے دو اہم عناصر کا ذکر کیا ہے۔ جس کو اس نے قبولیت (ACCEPTANCE) اور وابستہ (ILLUSION) کا نام دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر ہر فن ایک آواز ہے۔ ہم ہر آواز کو ایک معنی کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔ روایت کے لیے یہ قبولیت بھی کافی نہیں، بلکہ معنوی طور پر کمی و تم کی قبولیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ مثلاً ایک ڈرامہ جو کسی شخص کی پوری زندگی پر مشتمل ہے۔ شخص تین گھنٹے میں دکھایا جاتا ہے۔ دیکھنے والے تین گھنٹے کے وقفے کو اس کی زندگی کا کل وقت اور ڈرامہ کے واقعات کو اس کی زندگی کے کل واقعات سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں، کسی بات کی قبولیت کے اس انداز کو لویز نے وابستہ کی قبولیت کا نام دیا ہے۔

لے جون لیونگسٹن لویز: کنونشن اینڈ ریوولوشن ان ڈرامہ (۱۹۳۰ء لندن) ص ۴

یہ صورت حال دب اور زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی ذاتی ہوتی ہے اور سی کا نام روایت ہے۔

روایت کا سرچشمہ تہذیب و تمدن ہے اور تہذیب و تمدن سماں سے وابستہ ہے۔ اس لیے روایت پر سماج کی تحریکوں، رچی نول، عمل اور رد عمل کا گہرا اثر ہوتا ہے اور روایت بھی سماج کے ارتقاء اور ابتلا سے وابستہ رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور کی اپنی مخصوص روایات ہوتی ہیں۔ جن پر اس عہد کے مخصوص معاشی، معاشرتی، تہذیبی، تعلیمی اور سیاسی حالات کا اثر ہوتا ہے۔ روایت فیہریت کی عام منہ حاصل کر کے دو راستوں میں سے کوئی ایک اختیار کر لیتی ہے۔ ایک راستہ جمود کا ہے اور دوسرے حرکت کا۔ جو روایتیں زندگی کے دھارے سے الگ ہو جاتی ہیں وہ جامد اور مردہ ہو جاتی ہیں اور خشک سبوتوں کی طرح زندگی کے درخت سے لٹ کر رنگ ہو جاتی ہیں۔ بعض روایتیں زندگی کے سرچشمہ سے وابستہ رہتی ہیں۔ ان میں بچک ہوتی ہے۔ ان کی بعض خارجی خصوصیات میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ مگر ان کی اصلی اور بنیادی خصوصیت زندہ رہتی ہے۔ اسی طرح مقصد کے اعتبار سے جو روایات زندگی کی درستی پھیلتی حقیقت کا ساتھ دیتی ہیں وہ مثبت اور جو زندگی کے دھارے کی مخالفت کرتی ہیں اور تعمیر سے زیادہ تخریب کرتی ہیں منفی روایات کہلاتی ہیں۔ چونکہ شاعری میں مقصدیت کا تعلق شعری جمالیات سے کم اور فکر سے زیادہ ہے۔ اس لیے منفی اور مثبت روایات کا تعلق فن کی داخلی جہت سے ہے۔ وہی دریا کے دو پہرے ہوتے ہیں۔ ایک خارجی، دوسرا داخلی۔ خارجی پہلو میں ملتیں جھنیں، اسالیب، نواکس، ذریعہ، نگار وغیرہ شامل ہیں۔ داخلی پہلو میں مضمون، فکر، انداز اور داخلی رشتے، ماضی کا شعور اور تخلیق کے محرکات شامل ہیں۔ روایت کا کافی پہلو محدود اور داخلی پہلو وسیع ہے۔ ایسے روایت پر پڑی دلکش بحث کی ہے۔ اس کا مضمون "روایت اور لغز، دی صلاحیت"، اس وقت منظرِ عام پر آیا تھا جب ادبی و شعری

تجربات کا طوفان برپا تھا۔ ایسٹ کا خیال ہے کہ روایت وراثتی طور پر ہمیں ملتی بلکہ اس کو  
سنت محنت سے حاصل کیا ہوتا ہے۔ اس کوہ صل کرنے کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت ہے۔  
تاریخی شعور کے لیے ادراک اور ماضی کی مافیت کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہے۔

ماضی کی ماضیت کی موجودگی سے ایسٹ کی یہ مراد ہے کہ ماضی کا سارا ادبی سرمایہ  
ایک دہائی تک ہے اور وہ ربط و تسلسل کی ایک نڑی سے منسلک ہے اور مندرجہ ہے اس  
کی نگاہ میں ماضی سے وابستگی اور آگاہی کی تین صورتیں ہیں (الف) ماضی کو بھرپور سمجھ کر  
قبول کرنا (ب) ایک درخت کا روں کا اتباع کرنا (ج) کسی ایک پسندیدہ دور کے  
سایے میں خود کو ڈھال لینا۔ لیکن وہ ان تینوں راستوں کو بہت زیادہ وقعت نہیں دیتا۔  
بلکہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ فنکار کو ادب و فن کی مرکزی رنج اور بنیادی مہیاں سے  
آگاہ ہونا چاہیے۔ اور ادب کی مکمل فہمی ہر کو جذب کر لینا چاہیے۔ اس کے نزدیک ہی تاریخی  
شعور ہے۔ جسے روایت کی آگاہی کا نام دیا گیا ہے۔ اس طرح ایسٹ نے روایت کے تصور کو  
ایک فلسفہ نہ بنیاد فراہم کی اور وہ بنیاد ماضی کی ماضیت کی موجودگی کا متحرک شعور  
ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آج کی دنیا گزرے ہوئے کل پر تھی اور آگے والے کل کی بنیاد آج  
پر ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں گہرا اثر و اثرات کا ربط ہے۔ اس ربط اور اس کے  
شعور کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ماضی کو ایک جامد چیز کی طرح قبول کرنا درست نہیں یہ راستہ انسانی اور غیر انسانی  
ہے۔ بلکہ ماضی کے اثاثے کو ایک زندہ کل کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے۔ روایت میں خوب  
اور خراب دونوں قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ شاعر کو ان میں صر کو الگ الگ کر کے دیکھنا  
چاہیے اور ان عناصر کو قبول کرنا چاہیے، جو صحت مند، پیکر اور حقیقت ہوں اور تخیلی  
قبولیت اس کو اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ بقول ایسٹ  
”وہ فنکار اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے حال نہیں بلکہ ماضی کا لہر موم رہتے

ہیں۔ یہی ہیں بلکہ وہ اس کا عرفان بھی رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ  
اور کون کون سی چیزیں زندہ ہیں۔

اس گہرے شعور کے بغیر زندہ اور مردہ عناصر میں تمیز نہیں کی جاسکتی۔ اس لیے روایت  
کا دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے۔ اس میں ماضی کا شعور، حال کا عرفان اور ان دونوں کے  
نمائیاتی ارتقا کا احساس شامل ہے۔ روایت ایک ایسی متحرک اور مسلسل برہے جو ماضی، حال  
اور مستقبل کو یک کڑی میں پروق ہے۔ یہ ایک پہتا ہوا دلیہ ہے جو ماضی سے حال و حال  
سے مستقبل کی طرف چلا جاتا ہے جس طرح ایک بچے کے چہرے کے نقوش میں اس کے باپ  
کے خدو و خال چھلکتے ہیں اور اس کے کردار اور خصوصیات میں اس کے چلنے کے کردار  
کو جھلک جاتی ہے۔ اسی طرح حال میں ماضی کے عناصر کا رہنما ہوتے ہیں۔ روایت میں  
ماضی کی ادبی بصیرت، تاریخی شعور، فنیاتی محرکات سب کچھ شامل ہے یعنی روایت  
ماضی کو حال کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش اور ماضی کے تجربات کی روشنی میں حال  
کے مسائل کو حل کرنے نیز مستقبل کی تعمیر کرنے کی کوشش سب پر مشتمل ہے۔ اس طرح  
عدایت ایک ایسا اصول یا معمول ہے جس سے فن میں معنویت پیدا ہوتی ہے اور  
اس کو بعض اہم خصوصیات سے متصف کر کے رتی دیتی ہے۔

ادبی روایت کے سلسلے میں چند اور باتیں قابل غور ہیں۔ ہر فنکار اپنے فنکارانہ  
سفر کے آغاز میں روایت کا سہارا لیتا ہے۔ اپنے حیرت کے اظہار کے سلسلے میں  
اپنے بنائے سہانچے اور اپنے پیش رو فنکاروں کی پیروی کرتا ہے۔ اس کی ابتدا  
تخلیقیت بھری حد تک قدیم ہے۔ حاضرین کی حواسے بازگشت ہوتی ہے۔ اس کے بعد  
فنکار میں ایک مخصوص اعتماد اور شعور جاگتا ہے جو اس کو محض تقلیدی ہونے سے روکتا ہے۔

پروفیسر ایلیٹ: سیکلڈ ٹریڈرز (۱۹۵۸) پبلیشنگس۔

اس کی تخلیقی صلاحیت زیادہ توانا ہو کر روایت کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک ایسا وقت آتا ہے جب فنکار کی تخلیقات میں انفرادیت کی جھلک آنے لگتی ہے۔ اس طرح ہر فنکار بیک وقت پرانا بھی ہوتا ہے اور نیا بھی۔ فنکار کتنا بھی نیا ہو اور اس کی انفرادیت کتنی ہی نمایاں ہو، وہ بہت شکن اور باغی ہی کیوں نہ ہو۔ روایت سے سو فیصدی دامن نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی تخلیقات میں فنی یعنی روایت کے زندہ عناصر ضرور شامل ہوتے ہیں۔

دہلی روایات کے سلسلے میں فنکاروں میں نام طور پر تین روایتیں پائے جاتے ہیں۔ جنہیں (الف) روایات کو جوں کا توں اپنانے کا (ب) روایت کو تنقید کی کسوٹی پر رکھ کر نئے منفی اور مثبت عناصر کو الگ الگ کرنے اور مثبت عناصر کو قبول کرنے کا (ج) تمام ادبی روایات سے انحراف کا رویہ۔ پہلا رویہ تقلیدی اور غیر تخلیقی ہے۔ ہر دور میں ایسے روایت پرست شاعروں کی کثیر تعداد رہی ہے۔ روایت پرستوں کے یہاں تازگی و توانائی کا فقدان ہوتا ہے۔ ان کے فن کا انحصار محض مشتق و مزاد است کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ دوسرا رویہ شعوری، مگر نیم تخلیقی ہے۔ روایت کے تجزیے اور اس کے مثبت و منفی عناصر کے درمیان قبول کے عمل کے دوران پرانی روایتوں کا رنگ و روغن بدل جاتا ہے۔ اس عمل سے روایت کے زندہ عناصر کو حال کی آگہی سے ہم سہمنگ کیا جاتا ہے۔ اس لیے پرانی روایت میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ توسیع ہو جاتی ہے۔ اگرچہ فن میں داخلیت و خدایت کی تقسیم اضافی ہے۔ مگر یہ توسیع داخلی سطح پر زیادہ اور خارجی سطح پر کم ہوتی ہے۔ اس کو توسیع روایت کاٹل کہہ سکتے ہیں۔ تیسرا رویہ خاص انقلابی ہے۔ اس میں ادبی روایتوں سے یکسر انحراف اور ان کی شکست و بربخت و دونوں شامل ہیں پہلے رویہ کو تقلیدی اور دوسرے کو تعمیری اور تیسرے کو انقلابی اور تحریری بھی کہہ سکتے ہیں۔

دریت اور جدیدیت کے درمیان تین سنگ میل درمیان پہلو سفر دریت اور دوسرا  
بدلت اور تیسرا خدات کا۔ اس لیے بدیدیت کی نوعیت پر گفتگو کرنے سے پیشتر انفرادیت و  
جدت اور ادبی بغاوت کے حدود و امکانات کا تعین کر لینا چاہیے۔ شعری تخلیق میں دو  
قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو اس فن کی تمام قدیم و جدید تخلیقات میں مشترک  
مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں اور دوسری تخلیق کے تاریخی انداز غلطیوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔  
انہیں عرب عام میں روایتی عناصر کہا جاتا ہے۔ بقولہ: بدعتانہ غیر ہم نظر کرتے ہیں۔  
یہ عناصر ہر تخلیق میں پس منظر کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ دوسرے وہ عناصر جو  
ان درایتی عناصر سے مختلف ہوتے ہیں اور کسی تخلیق کو مخصوص بنیادی و روایتی حصہ ہوتے  
ہیں اور اس کے مزاج، تار و پوس، تازگی و زونائی کو نیا انداز بخشتے ہیں۔ انہیں منفردیت کہتے  
ہیں۔ یہ تخلیق میں کسی فنکار کی انفرادیت کا انحصار نہیں بننا۔ بلکہ فردانہ اور ذاتی  
پر ہے۔ یہ تخلیق میں دونوں قسم کے عناصر کا امتزاج ہوتا ہے۔ مگر منفردیت میں کیفیت  
اور کیفیت کے اعتبار سے انفرادیت کی فروانی ہوتی ہے۔

انفرادیت کا سرچشمہ کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دیے بغیر انفرادیت پر بات  
حیثیت میں نہیں ہو سکتی۔ اگر مندرجہ ذیل کے مطابق ہر فنکار بحیثیت فرد اپنے معاشرہ کا  
ایک حصہ ہوتا ہے اور زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم کام کرتا ہے۔ اس  
سے اس کے تعلق کی نوعیت و درجہ کی ہوتی ہے۔ انفعالی اور فغان۔ انفعالی نوعیت  
میں انسان اپنے ماحول کے چیر کا امیہ مچھاتا ہے اور اس کے اندر تبدیلی کی خواہش  
مڑ جاتی ہے۔ فغان نوعیت میں وہ اپنے ماحول سے برادر آزما ہو کر اس کو بدلنے کی کوشش  
کرتا ہے۔ فرد اور ماحول یا سماج کی کشمکش میں انساں ماحول کو بدلنے کی کوشش  
ہوتا رہتا ہے۔ اس طرح عمل اور رد عمل کا سلسلہ دو طرفہ ہوتا ہے اور مسلسل جاری رہتا  
ہے۔ اسی کشمکش میں فرد کی شخصیت بدلتا رہتی ہے۔ شخصیت کے بدلتے اور ارتقائی ہونے کا



انحصار اس پر ہے کہ وہ اپنے ماحول پر کس قدر مثبت یا منفی طریقہ پر اثر انداز ہوتی ہے۔  
 ہر فنکار کی اپنی شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے خارجی اور داخلی روپ ہوتے ہیں خارجی  
 پہلو میں فنکار کا قدر و قامت، چہرہ مہرہ، رفتار و گفتار انداز و اسلوب شامل ہے۔  
 داخلی پہلو میں اس کا طرز فکر و عمل، قوت کار و افکار، صول و نظریات، دینی رجحانات  
 نیز دیگر بہت سی خصوصیات شامل ہیں۔ شخصیت محض ظاہری و باہریت کا نام نہیں بلکہ  
 داخلی خصوصیات کا نام بھی نہیں۔ بلکہ دونوں کے حسین ترین امتزاج کا نام ہے۔ فنکار کی  
 شخصیت کی بامیدگی اور روئیدگی سے فن میں جان پیدا ہوتی ہے فنکار کی شخصیت  
 دو ہری ہوتی ہے۔ ایک اس کی فنکارانہ تخلیقی شخصیت، دوسرے اس کی خیمہ تبلیغی  
 شخصیت۔ فنکارانہ شخصیت میں اس کی تخلیقی صلاحیت اور طرز فکر و احساس کو اولین  
 اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی صلاحیت جس درجہ کی ہوگی فنکارانہ شخصیت بھی اسی مرتبہ  
 کی ہوگی۔ فنکارانہ شخصیت کا معیار یہ ہے کہ وہ اپنے ماحول کے مادی تجربات کو کتنی  
 واقفیت اور حُسن کاری سے جمالیاتی تجربہ بناتی اور اس کا فنکارانہ اظہار کر سکتی ہے؟  
 جو رنگ روایت کے امیر ہوتے ہیں یا زندگی کے معمولی تجربات سے غیر معمولی فائدوں کے  
 غائب حسن کو افادہ کرنے کی مساحبت نہیں رکھتے یا زبانِ زیبا میں ابھج کر رہ جاتے ہیں۔  
 کمزور فنکارانہ شخصیت کے مالک ہوتے ہیں۔ فنکار اپنی شخصیت کو تمام ادبی فنون اور کثافتوں  
 کے ساتھ فن میں تحمیل کر دیتا ہے۔ فنکارانہ شخصیت مازم و ملزم ہیں کہ وہ اپنے اسی مفہوم میں  
 فن کو نہایت کہ تھا۔ جو فنکار اپنی سالم شخصیت کو فن میں سموتے ہیں جس حد تک کہ باب  
 ہوتا ہے اسی حد تک اس کے فن میں انفرادیت جھوہ گز ہوتی ہے۔  
 انسان کی شخصیت دو قسم کی ہو سکتی ہے۔ ایک کامل شخصیت دوسری  
 ناقص شخصیت، کامل شخصیت اپنے نکر و کار سے دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہے، ورنہ فی  
 انجمنوں سے بڑی حد تک آزاد ہوتی ہے۔ کمزور اور ناقص شخصیت خود سے غیبی طور پر

دست و گریب رہتی ہے اور کوئی اہم کام کرنے سے قاصر ہوتی ہے۔ کرسٹوفر کراؤں کا خیال درست ہے کہ ہر فنکار اپنے ماحول سے اثر قبول کرتا ہے اور اس کو متاثر بھی کرتا ہے۔ اس کی شخصیت کی تشکیل میں مغربی عناصر کے ساتھ بعض خارجی اسباب و محرکات کی کار فرمائی بھی ہوتی ہے۔ خارجییت کا بہر بہت شدید ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر افراد اپنے ماحول کے اسیر ہو جاتے ہیں جو ان مساندحات سے بڑے ہیں۔ انھیں ایک طویل زندگی و زندگی سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس آریزش میں فرد کچھ کھوتا اور کچھ پاتا ہے۔ چونکہ انسان زندگی کا سب سے باشعور منظر ہے، اس لیے وہ ماحول پر سچ پڑے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ اس کی فتوحات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں ادب و تہذیب کی تمام دولتیں شامل ہیں۔

فرد سماج کا ایک حصہ ہے۔ وہ سماج سے وابستہ بھی ہے اور اس سے غیور بھی۔ بلکہ سماج اس سے ہے کہ۔ ہر فرد کی اپنی بیدار گاہ شخصیت ہوتی ہے۔ فکر و احساس کے اپنے طریقے اور فکر و عمل کے اپنے پیمانے ہوتے ہیں۔ وہ بستہ اس لیے کہ ہر فرد سماج ہی میں رہتا ہے اور جزو کی حیثیت سے کل کی تشکیل کرتا ہے۔ سماج کا ڈھانچہ معاشی نظام سے وابستہ ہے۔ پیداوار اور طریقہ پیداوار کی تبدیلیوں سے سماج کے ایک انگ کی حیثیت سے فرد سماجی تبدیلیوں کا مظہر ہے۔ فرد کے رجحانات مفاد و اعمال بھی ہوتے ہوتے سماج کے مجموعی مفاد و اعمال کا ہی حصہ ہوتے ہیں۔ اس لیے کرسٹوفر کراؤں نے ٹھیک لکھا ہے کہ :

”فن سماج کی، اسی طرح تخلیق ہے جس طرح کوئی نئی کسی سیپ کا زائیدہ ہے۔“

ار ایڈیشن یونیورسٹی : ۱۹۷۷ء بمبئی میں

سی طرح ہر فنکار کی تخلیق انفرادی کارنامہ ہو کر اجتماعی ہنگ کا عہدہ جوتی ہے۔  
 فنکار کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک انفرادی اور دوسرا اجتماعی انفرادی  
 پہلو وہ پہلو ہے جو اس کو ان مخصوص عناصر سے آراستہ کرتا ہے جو دوسرے دل کے تنے میں  
 نہیں ہوتے۔ اجتماعی پہلو وہ پہلو ہے جو اس کی شخصیت کو ایسے عناصر سے مزین کرتا  
 ہے جو سب کا مشترک سرمایہ ہوتے ہیں، اور اس کے طبقاتی کردار کا تعین کرتے ہیں۔  
 فنکار اپنے فن میں ان دونوں پہلوؤں کی نمائندگی کرتا ہے، ایک طرف وہ اپنے  
 انمول کامیابی و شاہدہ انفرادی نقطہ نظر سے کرتا ہے دوسری طرف ان عقائد و  
 جذبات کی روشنی میں دیکھتا ہے جو اس کے طبقاتی شعور کی دین ہوتے ہیں۔ اس طرح جب  
 اپنے فکر و فن کی ترسیل کرتا ہے تو وہ بظاہر خاص ذاتی اور انفرادی ہوتے ہیں۔ مگر  
 باطن اجتماعی اور سماجی انکار و انحال کا حصہ ہوتے ہیں۔ یہ پیشکش جتنی بھرپور  
 و مکمل ہوگی شخصیت کی ترسیل بھی اتنی ہی موثر طریقے سے ہوگی۔

شخصیت کے اظہار کے نقطہ نظر سے ادب میں کئی نظریے ہیں۔ ایک خیال یہ ہے  
 کہ فنکار ادب کے وسیع سے محض اپنی ذاتی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی پیشکش  
 اس انفرادی ذاتی بلکہ شعور کی ہوتی ہے۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ فنکار محض طبقاتی  
 فکر و عقائد کا مبلغ ہوتا ہے چونکہ زندگی کے کارنامہ میں فنکار اپنی طبقاتی وابستگی کی  
 وجہ سے فہم ہوتا ہے۔ اس لیے وہ طبقاتی فکر کی پیشکش سے بیکار نہیں ہو سکتا۔  
 یہ نظریہ فسیان ہے۔ اس نظریہ میں شاعری کے رشتے لاشعور سے مل جاتے ہیں اور  
 شاعری حتمی طور پر بنیادی حیلوں کی قص گاہ، اجتماعی لاشعور کی اظہار پر یا حسب  
 کمتری کو دور کرنے کا ذریعہ قرار پاتی ہے۔ دوسرا نظریہ سماجی ہے۔ اس کے تحت شاعری  
 میں روح عصر کی جھلک ہی نہیں ہوتی بلکہ وہ عصری زندگی کا مجموعی ظہار قرار پاتی ہے۔  
 اس سے زندگی کے دوسرے مظاہر کی طرح، ادب کی مادی بنیاد فراہم ہوتی ہے اور یہ

معاشی رشتوں، در سماجی تبدیلیوں کا آئینہ تراپاتی ہے یہ دونوں نظریے ایک دوسرے کے مفاد میں۔ دلول کا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ فن شخصیت کی مجموعی اور موثر دان ہوئی ہے۔ ایک ایسی آواز جو نفسیاتی عناصر اور خارجی عوامل کے سچے تاں میل سے فنکار کی شخصیت کے تہاں جانوں سے گذر کر شعری پیکر بنتی ہے۔

ایلیٹ انہمازیات یا ترسل شخصیت کا نکل نہیں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری جذبات کے آزاد نہ اظہار کا نام نہیں بلکہ جذبات سے گریز کا نام ہے۔ وہ اپنے اس اصول کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ممکن ہے کہ ایک آدمی کے لیے تجربیات بہت کمیت رکھتے ہوں یہ بھی ناممکن نہیں کہ وہ شاعری میں بالکل غیر اہم ہو جائے۔ انہمازیات سے شاعری میں کوئی تعلق ہی نہیں ہے اور شاعری میں ان تجربیات کی اہمیت موشگ سے کہ غلطی نہ ہوگی میں ان کا کوئی مقام نہ ہو یہ بہت ہی معمولی چیز ہے۔ ایلیٹ کہتے ہیں کہ متنبہ خیال کا اظہار کرتا ہے کہ وہ سچے کا خیال ہے کہ انسانی کا تجربہ شعری تجربہ بن سکتا ہے مگر ایلیٹ شعری تجربات اور مادی تجربات میں فرق کرتا ہے۔ اس لیے وہ فن کے تاثرات اور دیگر تاثرات میں خط فاصل کھینچ دیتا ہے۔ انہمازیات میں شک نہیں کہ مادی تجربہ اور شعری تجربہ میں فرق ہوتا ہے۔ مگر ہر شعری تجربہ مادی تجربہ سے ہی جنم لیتا ہے۔ بالکل غلط جہاں تاثرات شکل ہوتا ہے۔ شاعر بحیثیت ناہمسج سے شام تک سید کڑوں تجربوں سے دوچار ہوتا ہے ان میں سے جو تجربہ راز کو بدباتی طور پر متعلق رہے وہی جہاں تاثرات تجربہ بن جاتا ہے مختصر یہ کہ شاعر کا ہر تجربہ جہاں تاثرات تجربہ ہوتا ہے اور یہی شعری تجربہ ہے۔ ایلیٹ شعری اور غیر شعری تجربوں میں فرق کر کے فنکار کو غیر فنکارانہ اور فنکارانہ شخصیت کا فرق واضح کرتا ہے اس کا خیال ہے کہ جوں جوں فنکار کی معمولی جہاں غیر فنکارانہ شخصیت معدوم ہوتی جاتی ہے، ویسے ہی اس کی غیر معمولی یعنی فنکارانہ شخصیت نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اس

طرح وہ فنکار کی غیر فنکارانہ شخصیت کی نفی کر کے کہتا ہے :

”نظم ذاتی جذبات کا اظہار نہیں ہوتا بلکہ فن پارہ میں جو خیال یا جذبہ بہتا ہے وہ غیر شخصی ہوتا ہے۔“

بہ غیر شخصی جذبات فرد کے جذبات نہیں بلکہ فنکار کے جذبات ہیں، جو خالص فنکارانہ اور جمالیاتی انداز کے ہیں۔ ایلینٹ نے واضح طور پر شخصی جذبات اور شعری جذبات میں بھی امتیاز کیا ہے۔ شخصی جذبات سے مراد وہی غیر فنکارانہ شخصیت کے جذبات اور شعری جذبات سے مراد فنکارانہ شخصیت کے جذبات ہیں۔ اس طرح ایلینٹ نے بقول ہر شاعری کو جذبات سے گریز کا نام دیا ہے مگر دراصل اس نے رُخ بدل کر شعری جمالیاتی اور فنکارانہ جذبات کے اظہار کو شاعری تسلیم کیا ہے۔ ایلینٹ کا یہی نقطہ نظر شخصیت کے سلسلے میں ہے۔ وہ فنکار کی خالص فنکارانہ شخصیت کے اظہار کو شاعری تصور کرتا ہے۔

ایلینٹ فن کے جذبات اور شخصی جذبات میں فرق کرتا ہے۔ وہ عام جذبات کو خفنی اور مخصوص جذبات کو فنی تصور کرتا ہے۔ فنی جذبات خالص جمالیاتی اور غیر فنی جتنے ہیں۔ شخصیت سے گریز کا مفہوم یہ ہے کہ فنکار کو اپنی غیر فنکارانہ شخصیت کو خیر باد کہنا پسینے اور فنکارانہ شخصیت کی تکمیل پر زور دینا چاہئے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ جب بقول ایلینٹ، فنکار اپنی ذات کو ایسی چیز کے سپرد کر دے جو اس کی ذات سے زیادہ اہم اور قابل قدر ہو۔ اس طرح فن کا اپنی فنکارانہ شخصیت کی تکمیل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ نہ صرف یہ کہ قربانی ذات اور اپنی شخصیت کو کسی بالاتر مقصد کے حصول کے لیے سپردگی پر زور دیتا ہے بلکہ شعور کو پروان چڑھانے، تبدیلیوں سے باخبر رہنے اور تمام شاعری کو ایک زندہ رجحان تصور کرنے پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کا مقصد

کے سیکلٹڈ پروز ص

یہ ہے کہ شاعروں کو غیم ذات کا لوحہ گریا خارجی مظاہر کا مصور نہیں ہونا چاہیے۔ بلکہ اس سے بالاتر ہو کر ہم، گنجیر اور فاضل انفرادی نوعیت کے جذبات کو فن میں سمونا چاہیے۔ شخصیت سے گریز کا دوسرا مفہوم یہ بھی ہے کہ فنکار کی شخصیت کو تجربات اور ان کے اظہار میں مزاحم نہیں ہونا چاہیے، بلکہ جو تجربہ جس انداز سے ذہن پر ترسم ہو، اس کو پوری شدت، توانائی اور اصلیت کے ساتھ معروض وجود میں آنا چاہیے۔ اس طرح یہ دونوں نظریے یعنی فن میں شخصیت کا اظہار اور شخصیت سے گریز شعری انفرادیت کی تشکیل کے لئے بہت ضروری ہیں اور دونوں کا منطقی نتیجہ ایک ہی ہے۔

فن شخصیت کا اظہار مہر یا شخصیت سے گریز مگر اس میں کلام نہیں کہ شخصیت ہی واسطہ درمیانی ہے اور فن کو اس سے کسی طرح مفر نہیں۔ اس لیے فن میں فنکار کی شخصیت کے جملہ عناصر شامل ہوتے ہیں، تخلیقی عمل کے دین لمحہ سے اس کے لمحہ آخر تک فن شخصیت کے پورا سرا نہاں خانوں سے گذر جاتا ہے اور اس میں شخصیت کا رنگ و رسم شامل ہوتا ہے۔ فنکار کا ذہن و وجدان، شعور و بلا شعور تخمین اور دوسری تمام صلاحیتیں فن کی تکمیل میں صرف ہوتی ہیں۔ اس لیے فن میں دو قسم کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ ایک فالس شخصی عناصر اور دوسرے آفاقی عناصر۔ شخصی عناصر میں ذاتی خصوصیات اور انفرادی، وصات شامل ہوتے ہیں۔ آفاقی عناصر میں روایتوں کی بنیادی لہر، عالمگیر قدیں، جماعتی انداز و سالیب وغیرہ شامل ہیں۔ فن میں شخصی یا ذاتی عناصر انفرادیت پیدا کرتے ہیں۔ اس لیے انفرادیت کو شخصیت کا نقش قرار دینا صحیح ہے۔ یہ نقش جتنا نمایاں، ممتاز اور دلکش ہوگا، تخلیق اتنی ہی منفرد ہوگی۔ میر کی حسنگی و برنگی، درد کی صوفیانہ آگہی، غالب کی ندرتِ تخیل اور قبائل کے سوچتے بندے سے ان کی انفرادیت کی شناخت ہوتی ہے۔ اگرچہ انفرادیت



مواد اور ہیئت کے حسین ترین امتزاج سے وجود میں آتی ہے مگر اس کی شناخت فن کے مجموعی آہنگ اور اسلوب سے ہوتی ہے۔ بعض ایسے شاعر بھی انفرادیت کی تکمیل کی طرف پیش قدمی کر رہے ہیں۔ جو روایت پرستی اور روایت شکنی دونوں سے گریز کر رہے ہیں۔

روایت، در انفرادیت کے بعد جدت اور ادبی بغاوت پر غور کرتے ضروری ہے۔ عام طور پر جدت کے دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ شاعری میں جدید مسائل موضوعات، رجحانات اور عصری آگہی کو سموننا۔ دوسرے روایت کی ڈگ سے ہٹ کر نئے اسالیب اور نکاسہا رایا، مگر جدت ہیں یہ دونوں مفہوم شامل ہیں۔ پہلا مفہوم جدت کا داخلی پہلو اور دوسرا خارجی پہلو ہے، اس لیے ہر ایسی شاعری کو جدید شاعری کہا جاسکتا ہے، جس میں تجربے اور تازگی کی جھلک ملتی ہے۔ درجس میں روایت سے گریز کا احساس ہوتا ہے۔

بعض لوگ جدت برائے جدت کے قائل ہیں۔ ایسی جدت بدعت ہے۔ ایسی جدت جو موضوع، مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی سے وجود میں نہیں آتی اور شعری تجربے کے بطن سے جنم نہیں لیتی، جدت نہیں فیض ہے یا کچھ اور سب سے معنی اور غیر ضروری جدت اتنی ہی بری بات ہے جتنی روایت پرستی۔ — جدت، محض نئی چیز کا اختراع بھی نہیں ہے فن کی سطح پر نئی چیزیں اس طرح وجود میں نہیں آتیں جس طرح صنعتی دنیا میں۔ شاعری چند چیزوں کو ملا کر ایک نئی چیز بنانے کا نام نہیں۔ جدت فابجی سطح پر پرانی ہتھوں، تکنیکوں اور اسالیب کو نئے انداز سے برتنے کا فن ہے۔ عام طور پر مالوس اشیا کو یہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ ان میں کوئی نیا اور دلکش گوشہ نہیں ہوتا۔ دراصل جدت مالوس اشیا کے ہمدردانہ مطالعہ اور ان کے مخفی گوشوں اور

نئے امکانات کی تلاش کا نام ہے۔ مانوس چیزیں لگاتار استعمال میں آنے کی وجہ سے اپنی تازگی کھودیتی ہیں اور اجنبی چیزیں غیر مانوس ہونے کی وجہ سے ہمارے لئے دلکش معلوم نہیں ہوتیں۔ اس لئے مانوس شیا کے مخفی گوشوں کی نقاب کشائی ضروری ہے۔ یہ ہلکے دلکش عمل ہے۔ اس عمل سے ہم نئے استعجاب سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ استعجاب پرانی چیزوں میں نئے امکانات کی تلاش دوران کے حصول سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح جدت شیا کی روحانی آشنائی کا عمل ہے۔ شیا کی اس روحانی آشنائی کو اپنی گرفت میں لینے اور اس کو از سر نو ترتیب دینے کا نام جدت ہے۔

جدت میں روایت سے گریز، مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی تلاش اور اشیا کی آشنائی کا عمل تو جدت ہے ہی۔ اس میں کسی قدر انفرادیت و اختراع بھی شامل ہے۔ مگر دونوں میں ذرا فرق ہے۔ انفرادیت غیر روایتی عناصر کی فردانی اور ان کی دلکشی ترتیب سے ظہور میں آتی ہے۔ جدت روایتی عناصر کی نئی ترتیب درپرنی روایتوں کے نئے امکانات کی جلوہ گری سے بھی وجود میں آسکتی ہے جس طرح انفرادیت کلیتہاً روایتی عناصر سے پاک نہیں ہوتی۔ جدت روایتی عناصر کو از سر نو منظم کرنے میں غیر روایتی عناصر کو نہ صرف کام میں لاتی ہے بلکہ اس سے ناظر خواہ استفادہ بھی کرتی ہے۔ مگر جس طرح انفرادیت میں غیر روایتی عناصر ثانوی حیثیت رکھتے ہیں، اسی طرح جدت میں غیر روایتی عناصر کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ مگر دونوں قسم کے عناصر پر اپنی حدود میں اجماع ہوتے ہیں، اور فن کے مقررہ روایتی عناصر کی قلب، ہیئت ہوتی ہے۔ چونکہ جدت مانوس شیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے، اس لیے یہ عمل کسی نئی چیز کی تخلیق سے کم نہیں ہوتا۔ اختراع میں ایک نئی چیز سامنے آتی ہے اور زندگی کے ایک نئے چہرے کو سامنے لاتی ہے۔ اسی طرح مانوس اشیا کا مخفی گوشہ بھی زندگی کا ایک نیا پہلو ہوتا ہے۔ اس لیے جدت میں اختراع کی ہلکی سی جھلک بھی شامل ہے۔

مانوس اشیا کے مخفی امکانات کا انکشاف دو سطحوں پر ہو سکتا ہے پہلی سطح خارجی سطح ہے جس میں ہیئت، تکلیف، سلوب و شعری زبان شامل ہے، اس سطح پر قدیم سا پنچوس اور اعمار کے ذریعوں کے مخفی امکانات کی دریافت ہوتی ہے، دوسرے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے ذریعہ کس سے موضوع کو زیادہ بہتر طور پر پیش کیا جاسکتا ہے یہاں یہ واضح ہے کہ یہ عمل محض روایتی سطح پر نہیں ہوتا بلکہ حسب ضرورت ہیئت و اسلوب زبان اور تکلیف میں تبدیلیاں بھی کی جاتی ہیں، دوسری سطح پر لڑے موضوعات اور مواد کو اس نظر سے دیکھی جاتا ہے کہ ان میں کون کون سے ایسے گوشے ہیں جن کو ابھی تک چھوا نہیں گیا ہے، اس طرح جدت کا عمل فن کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے مخفی گوشوں اور نئے امکانات کی دریافت کا عمل اور اس دریافت کوئی صورت گری بخشے کا فن ہے۔

جدت یعنی سرسری تدریس کا حاصل نہیں اس کے لیے سرگرم جستجو اور ذہنی زندگی کی ضرورت ہے کسی کی چیز کا خراعبتنا مشکل ہے۔ پرانی چیز کو نئی زندگی عطا کرنا نسبت زیادہ مشکل ہے۔ اس عمل کے لیے بخوبی نئی شعور تخلیقی ذہن اور فنکارانہ چمک بکھرتی کی ضرورت ہے۔ جدت کے عمل کی دو سطحیں ہیں پہلی سطح پر فنکار پرانی چیزوں میں نئے گوشوں کی تلاش کرتا ہے اس کی حیثیت ایک جمع جوئی کی ہوتی ہے، دوسری سطح پر وہ ان چیزوں کو مرتب کرتا ہے، ورس کی حیثیت ایک مثالی کی ہوتی ہے۔ اس لیے جدت میں جستجو و رستائی کی خصوصیات ہوتی ہیں۔ جستجو کا حاصل استعجاب عطا کرتا ہے۔ اور رستائی کا حاصل سرخوشی۔ چنانچہ جدت استعجاب اور خوشی دونوں چیزیں عطا کرتی ہے۔ فن اسی مفہوم میں مسرت کے ذریعہ بصیرت عطا کرتا ہے۔ مختصراً یہ کہ جدت روایت کے سطح سے نمودار ہوتی ہے، مگر روایت پرستی سے انحراف کرتی ہے۔ یہ انحراف فن کی داخلی، درخارجی دونوں سطحوں پر ہوتا ہے۔ ایک طرف اس میں نئے موضوعات اور اسالیب شامل ہیں، دوسری طرف پرانے موضوعات اور اسالیب کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کے مخفی امکانات کی

دریافت دران کی از سر نو تنظیم شامل ہے جو قریبی کو استعجاب اور سرخوشی عطا کرتی ہے۔

گذشتہ سطور میں روایت سے انفرادیت اور جدت کے تعلق کی نوعیت پر غور کیا گیا ہے۔ اب روایت و بغاوت کے رشتہ پر گفتگو کر لینی چاہیے جب مردہ روایت اپنے غیر ضروری وجود کے لیے مضر ہوتی ہے یا تخلیقی عمل کی راہ میں رکاوٹ بنتی ہے یا اپنی فطری لچک کھو کر جامہ بوجہتی ہے۔ یا فن اور زندگی کے سرچشمہ سے جدا ہو کر تجزوں کے اظہار کی ندامت کھودیتی ہے۔ یا روایت نئے تجربوں کی تجسیم کرنے میں ناکام رہتی ہے تو ادبی روایت سے بغاوت کا عمل ناگزیر بن جاتا ہے۔ جو روایت بغاوت کی زد پر آتی ہے اس پر بغاوت کا اثر ضرور ہوتا ہے۔ کبھی کم اور کبھی زیادہ جو روایتیں زندگی کے سرچشمہ سے وابستہ ہوتی ہیں وہ بغاوت کی زد پر لچک چاتی ہیں اور ٹوٹنے سے بچ جاتی ہیں۔ جو روایتیں فن، اور زندگی سے علیحدہ ہو جاتی ہیں وہ بغاوت کی زد پر ٹوٹ جاتی ہیں۔ ادبی بغاوت کی نوعیت ایسی ہی ہے۔ ادبی بغاوت پرانی ہیئتوں، سالیب، تکنیک اور ذہن کے خلائق یلف رکرتی ہے دران کی شکست و ریخت کرتی ہے۔ کسی پھٹتے ہوئے بم کی طرح بغاوت کی لہ اعداد سمتیں ہوتی ہیں۔ بغاوت کا اثر موضوع و مواد سے کرہیت و اسلوب تک ہر پہلو پر ہوتا ہے۔ روایت مذاق عصر کا احترام کرتی ہے۔ مگر بغاوت مذاق عصر کی پابند نہیں ہوتی۔ روایت ماضی کی پرستش کرتی ہے اور اس میں ماضی کو حوالہ کا قول رکھ کر صراحت کرتی ہے۔ بغاوت ماضی سے بے زار اور حال سے نا آسودہ ہوتی ہے۔ اس لیے بغاوت میں روایت کی شکست کا عمل لازمی طور پر شامل ہوتا ہے۔ ادبی بغاوت کی زد پر روایت کے زندہ عناصر باقی رہ جاتے ہیں اور مردہ عناصر تباہ ہو جاتے ہیں۔ بغاوت کی نیت اور غرضت کو وہ اسباب اور محرکات متعین کرتے ہیں جنہوں نے اس کو جنم دیا ہے۔ اس لیے ہر ادبی و شعری بغاوت یکساں



پرائی چیز بغاوت کے عمل سے از سر نوئی موجدانی ہے۔ اس لیے بغاوت کا کام چیزوں کی شکست و بخت ہی نہیں بلکہ ان کی قلب ہاسیت اور پرائی چیزوں کوئی زندگی عطا کرنا ہے جو جدید شاعر فیشن اور فیمولوں کے تحت محض پرائی ردیموں اس لیب اور پیتوں سے انحراف اور انکار کرتے ہیں اور باقی نہیں ایڈوٹ پرست ہیں اور ادبی بغاوت کے مفہوم سے نابلد ہیں۔ بے معنی اور بے منگم الفاظ کے ڈھیروں کو تخلیق کا درجہ نہیں مل سکتا۔

ادبی بغاوت کی بحیثیت کا اندازہ اس کے مقصد کی بندی سے ہوتا ہے۔ یہ مقصد اصلی بھی ہو سکتا ہے ردنی بھی۔ اعلیٰ مقصد یہ ہے کہ بغاوت میں تخریب کے ساتھ تعمیر کا پہلو بھی ہو۔ دنیٰ یہ ہے کہ اس کا مقصد محض تخریبی ہو۔ اس کے سرورہ دلی بغاوت کا اندازہ اس کے نتائج اور اثرات سے بھی ہوتا ہے۔ جو ادبی بغاوت وقتی و نہنگامی ہوتی ہے۔ اس کا دائرہ اثر محدود اور کمزور ہوتا ہے جو ادبی بغاوت دور رس و رہبر ہوتی ہے اس کا دائرہ اثر وسیع اور وسیع ہوتا ہے۔ انفرادی بغاوت بھی محدود ہوتی ہے۔ اس کے کے مقابلے میں جماعتی بغاوت بے گروں ہوتی ہے جو اپنے دھڑ کے بنسوں و سات سے ہمہ تن ہے۔ اس لیے رویت اور بغاوت میں فرق ہے جس کو تمیز میں نظر سے دیکھت ضروری ہے اور ادبی بغاوت اور بغاوت کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔ بغاوت کی فطرت میں انتشار کی خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ محض یک طرفہ عمل نہیں بلکہ عمل در رد عمل کا ایک سلسل عمل ہے۔ بغاوت کی ایک لہر دوسری تھوڑی لہروں کو جنم دیتی ہے اور وہ تھوڑی لہریں دوسری تھوڑی لہروں کو جنم دیتی ہیں۔ بغاوت کا عمل فن کی دو سطحوں پر درخشا ہوتا ہے۔ خارجی سطح اور داخلی سطح پر عمل ایک مرکز سے چاروں طرف کو پھیلنا ہے۔ اور پھر چاروں طرف کے مرکز کی طرف پلٹتا ہے۔ اس لیے بغاوت کے عمل میں انتشار کی کیفیت گرداب کی سی ہوتی ہے اس میں شدت، طاقت، جذباتیت



کے عمل میں انتشار کی کیفیت گرداب کی سی ہوتی ہے۔ اس میں شدت طاقت جذبات اور گھٹن گرج ہوتی ہے۔ جس سے روایت اور اس کے عناصر کی تذبذب ماہیت ہو جاتی ہے۔ بغاوت انفرادی بھی ہوتی ہے اور اجتماعی بھی۔ کسی دور میں ایک یا چند فنکار بہرہ خود بغاوت کرتے اور ادبی روایات کے جوں کو توڑتے ہیں۔ بعض دور بغاوت کے لیے سازگار ہوتا ہے۔ اس طرح انفرادی بغاوت کسی فنکار کی وہ ذاتی کوشش ہے جو وہ روایتوں کی شکست و پخت کے ذریعہ مواد و ہیئت کو اپنے فکر و فن کے تابع کرنے کے لیے کرتا ہے۔ اجتماعی بغاوت کسی دور کے باشعور فنکاروں کا ایسا نظریہ رد عمل ہے، جو فن کو اپنے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لیے روتا ہوتا ہے۔ جدید فنکاروں کی باطنی کوششیں دو طرح کی ہیں۔ پہلی محض فیشن اور فائدہ مولیٰ کے تحت دوسری چند باشعور شاعروں کی انفرادی کوششیں جو ان کے شعری تجربوں کے لیے ضروری نہیں تھیں۔ اگر ضروری تھیں تو اس کے لیے معقول وجہ خواہاں رہیں۔ اس لیے سچے چہروں کو غور سے دیکھنا چاہیے۔ کیونکہ بہتوں نے اپنے دھڑلے نقلی چہرے نگار کئے ہیں۔

مختصر اس گفتگو کا حاصل یہ ہے کہ فن کی بنیاد روایت پر ہوتی ہے۔ کوئی انکار نواہکتا ہی بدیدار منظر نہ ہونے کا دعویٰ کرتا ہو روایت سے کجسربے یا باز نہیں ہو سکتا۔ فن میں اجتماعی و انفرادی عناصر ہوتے ہیں۔ انفرادی عناصر شخصیت کی دین ہوتے ہیں۔ ان میں غیر روایتی یعنی انفرادی عناصر کی فردانی اور ان کی نئی تہذیب و تربیت سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے جو اگرچہ مواد و روایت دونوں سے جھلکتی ہے۔ مگر اس کا اچھا یا سلا کی صورت میں ہوتا ہے۔ روایت میں زندہ اور مردہ عناصر ہوتے ہیں۔ زندہ عناصر کی نئی ترتیب پرانی چیزوں میں نئے پہلوؤں کی تلاش اور ان کے محلی امکانات کی بازیافت کے عمل کو جدت کہتے ہیں۔ انفرادیت اور جدت کے عمل سے گذر کر ادبی بغاوت کا دائرہ کار شروع ہوتا ہے۔ مردہ روایتوں کے جبر کے خلاف جدت کا عمل ناگزیر ہوتا ہے۔

بغادت میں پہلی لہر تخریبی ہوتی ہے جو آگے آگے چلتی ہے۔ اس کے پچھے دوسری تعمیری ہر آتی ہے۔ اس لیے اور بغادت کا پہلا کام روایتوں کی توسیع و تبدیلی نیز شکست و ریخت ہے۔ اس کے بعد نئی روایتوں کی طرح ڈالنا ہے۔ جو لوگ تاریخی تسلسل و درزندگی اور فن کے رشتہ کو پس پشت ڈال کر بزعم خود انفرادیت، جدت اور بغدت کے غلبہ دار بنتے ہیں وہ روایت کے تخلیقی سفر و فن کے سچے مزاج و ن نہیں۔ وہ قہر یہ ہے کہ جدیدیت رویت سے مارا نہیں۔ سچی جدیدیت روایت کے بسن سے جنم لیتی ہے۔ وہ نفث و جو جدیدیت کو فنا درزندگی کے حلق اور تسلسل نیز اس کی بنیادی اقدار سے لگ کر کے دیکھتے ہیں۔ وہ اس کو فنا میں معلق کر دیتے ہیں۔ سچی جدیدیت اپنے دور کے تمام تقاضوں کا احراز کرتی ہے۔ نئے افکار کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے۔ نئے اسالیب اور فنی سانچوں کو پیش قدم کرتی ہے۔ درہ کام چھ لیتی اور معنوی دونوں سطحوں پر کرتی ہے۔ مگر روایت کے بنیادی تقاضوں کو فراموش نہیں کرتی۔ گریا سچی جدیدیت اپنے دور کے تمام فکری و حساباتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ روایت کا بالیدہ ارتقائی اور تخلیقی، چہا رہے۔ اگر باب "تذکرہ اردو شاعری، روایت اور تجربے کی نوعیت" ہے جس میں روایت اور تجربے کی نوعیت کو واضح کر کے اس میں منظر کو بھارا ہے جس پر جدیدیت کی تصویر نقش کرتی ہے۔

# قدیم شاعری

## روایت اور تجربے کی نوعیت

اُردو شاعری کے ابتدائی دور میں، ہندی فارسی روایات ایک دوسرے سے گھٹتی منتقلی شراکتی ہیں۔ شعر، نئے زبان، تکنیک، اسلوب، اصناف اور شعری روایات کی سطح پر دونوں زبانوں کے عناصر سے فائدہ اٹھایا ہے۔ وکنی شاعروں نے ہندی چھندوں کے ساتھ فارسی عروض، ہندی ہیئتوں کے ساتھ فارسی صنعتیں اور بعض روایات مثلاً اسر درپستی کے ساتھ ہندی روایات مثلاً عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کو قسوں کیا۔ اس دور کی زبان پر بھی ہندی و فارسی کا ملا جلا اثر نظر آتا ہے۔ مگر آگے چل کر ہندی کی طرف سے بے نیازی برتی گئی اور فارسی اصناف و اسالیب کی طرف توجہ ہو گئی۔ اس منزل پر پہنچ کر ایک طرف اردو شاعری ہندی روایات اور اسالیب سے منحرف کر رہی تھی اور دوسری طرف فارسی اصناف و اسالیب کو مثالی سمجھ کر ان کی ہی تقلید کر رہی تھی۔ اس عمل کے نتیجے میں دونوں زبانیں رجحانات نظر آتے ہیں۔ ایک فارسی ہیئتوں کی تکمیل کا اور دوسرا عروض و بلاغت کی روشنی میں جدت پیدا کرنے کا۔ چونکہ شاعر سے پہلے ہندوستان میں کوئی ایسا معاشی و سماجی

انقلاب نہیں ملتا۔ جو زندگی کو نئے فنی سے آشنا کرتا۔ اس لیے اس دور کے تہذیبی منظر ہر شے بھی کوئی عظیم تبدیلی نظر نہیں آتی۔ پھر بھی ہمارے شاعروں نے اپنی اپنی کمانچہ رکھ کر نئے سے ریز نہیں کیا۔ اور محدود قسم کی جدت سے کام لیا۔ یہ جدت روایت سے بچ کر چھنے زبان کو نئے انداز سے برتنے، اسلوب کو صیقل کرنے اور ہیئتوں میں نئے سے تغیر کی صورت میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ سطور ذیل میں ابستہ اسے عشرہ تک روایت اور جدت کا ایک مختصر سا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔ اس خاکہ میں دو رنگ ہیں۔ پہلا فارسی صناعت و اسباب کے دائرہ کی جدتوں کا رنگ ہے، جس میں غزل، مثنوی، مرثیہ، رباعی، مسمط اور نظم کی ہیئت کے تجربوں کے ساتھ مستزاد اور صنائع غلطی و معنوی کی جدتیں شامل ہیں۔ دوسرا ہندی اصناف و اسباب کا رنگ جس میں رس و انداز کا تجربہ ہندی اصناف و صنائع مثلاً گیت، زوہا، چربوہا، چوپائی وغیرہ اور ہندوستانی سنگیت کی دھنوں میں ڈھلی ہوئی شعری تخلیقات مثلاً ٹھمری وغیرہ کے تجربات شامل ہیں۔

## غزل کی ہیئت میں تجربے | غزل کی ہیئت میں بچک نہیں: مطلع

مطلع کی ہیئت میں بچک نہیں: مطلع سے مقطع تک ہر شعر ایک ہی سانچہ میں ڈھلایا ہوتا ہے۔ جس میں بحر و قافیہ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک مثالی غزل میں مطلع، اشعار اور مقطع کا ہونا ضروری ہے۔ مقطع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ باقی اشعار کے دونوں مصرعوں میں قوافی آتے ہیں۔ بعض غزلوں میں ردیف بھی ہوتا ہے۔ ہمارے قدیم شاعروں نے بحر و قوافی کے دائرے میں بچک پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

مستزاد دو غزلیں فارسی بحر میں ہیں۔ ان میں بعض بحر ہمارے مزاج سے

ہم آہنگ ہیں بعض بکری ہمارے مزاج سے مہل بقت نہیں رکھتیں۔ اسی بکروں میں محض  
قوراکل می اور عروض دان کے جو ہر دکھانے کے لیے غزلیں کہی گئیں۔ اسی بنا پر بعض  
اوزان کو پسندیدہ اور بعض کو نا پسندیدہ قرار دیا گیا ہے۔ پسندیدہ اوزان کو "مطبوع"  
اور نا پسندیدہ اوزان کو "نامطبوع" کہتے ہیں۔ نامطبوع اوزان میں کبھی کبھی غزروں کو  
کسی حد تک روایت سے انحراف کہا جاسکتا ہے۔

ارے دل کچھ انہیں تیری خبر نہیں تیری چاہت میں نگوڑے اثر نہیں

(2)

عجب نشاط سے جہاد کے پلے میں جھگڑے      کہ اپنے سایہ سے مرپاؤں سے ہے رو قد آئے

(ثانی)

اس طرح قدمائے کہاں بعض غزلیں بحر طویل میں نظر آتی ہیں۔ بحر طویل ایک آزمائش ہے۔ اس میں، ایک معمولی بات کو بھی زیادہ، مفاظ میں بیان کیا جاتا ہے۔ شاعر کی قادر لکلامی اور تخلیقی قوت کا انحصار اس بات پر ہے کہ بحر طویل میں شاعر کس حد تک اطناب کے عیب سے بچ سکتا ہے۔

محلِ رُغایم تماہر قد امیر لبِ ترے شک و دو گوہر الماس ترے روانت ہیں مرجان  
 استواری چہرہ خوش اسماں دہن صاف ہے جامِ شکر و شیر و نبات و وقتِ خند لبِ نندان  
 (دواجد علی شاہ اختر)

ہوئے باندھ کے تکیہ جو گوشہ گریں وہی ہیں گے نہانے میں اہل یقیں  
کوئی سلطنت اس کو پہنچتی نہیں مرد سائید ہاں ہمساک قسم  
(انشاء)

(3)

مرد و شاعری پر ”موشحہ“ اور ”ایک رگنی“ شعر کی ہدایات کا، ٹرکھی دکھائی دیتا ہے۔  
 ”موشحہ“ کی تعریف کرتے ہوئے مولوی عبدالرحمن نے لکھا ہے کہ :

۱۔ جس میں متاع مختلف کے اجزاء شعرِ بحر پہنچاتا اور سلسلہ وار پروتا چلا

جاتا ہے اور کئی کئی مجموعوں کو ریت قرار دیتے ہیں اور ایک ایک سین میں کئی کئی

قوافی کا التزام کرتا ہے، اور اجزائے شعر کے اوزان میں کہ ہم وزن اجزاء

ایک خاص ترتیب سے جو ابتدا میں رقی ہے تاہم آخر پہ در پہلے آتے ہیں۔

چونکہ ”موشحہ“ میں ہر مصرع میں مساوی وزن جڑ ہوتے ہیں، اس لیے انہیں بڑھایا

جاسکتا ہے اور ان سے بھر طویل کام لیا جاسکتا ہے، عبدالرحمن ایک کئی شعر کی تعریف

کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

”ایک کئی شعر سے قصہ شعر کہنا چاہیے شعر طویل کی حقیقت اس سے

زیادہ نہیں کہ کئی کئی مصرعوں پر ایک مصرع کا اطلاق کر لیا جائے، اس لیے

ایک کئی شعر سے شعر طویل پیدا ہو، دروہی ”موشحات“ کے نوع کا باعث  
بنیاد ہے

اس طرح کی ایک درجہ چھ چیز مصحفی کے صفات الشاک کی ”مجدد بحر طویل ہے“ یہ

قاری میں ایک رکن کی تکرار سے طویل ہوتی گئی ہے، رد میں اس کی مثال نظم سے

اکبر آبادی کے یہاں ملتی ہے :

ایک دن باغ میں جا کر، پشیم حیرت زدہ و مرکزہ صبر تباہ کر، ڈاکٹر موش

اڑا کر، خرق کو راہ نہا کر، مرغِ نظارہ اڑا کر، دیکھیں رنگت جو چین کی، خوبی

نسرین و سمن کی، تھل غنچوں کے، دہن کی، تارہ کی لہر کے تن کی، تازگی گل کے

۱۔ مرآۃ الشعر (۱۹۲۲) جید برقی پریس دہلی ص ۳۶

۲۔ مرآۃ الشعر ۱۹۲۶، جید برقی پریس دہلی ص ۳۵

۳۔ محمد حسین آزاد، آپ حیات (۱۹۶۰) اسرار کتب پریس آباد ص ۳۸۱

بدن کی۔ کشت سبزے کی ہری تھی، نہر بھی ہر بھری تھی، ہر خیاباں میں تری تھی،  
 ڈاں برنگ کی ہری تھی، خوش نسیم سحر تھی سرد و شمساد و صنوبر، سنبھیں و سوسن و  
 عرعر، نخل میوے سے رہے پھر، نخل ماد معینر، درود و وار معطر، کہیں تری  
 تھی مطلق، کہیں انگور معلق، نلے بیل کے بدقت، کہیں غوغائی کی بے  
 بے، اس قدر شاد ہوا دل بھل غنچے کے کھلا دل، غم ہو کشت و سبیل، شاد  
 خاطر ہے گئی مل، خرمی ہو گئی حاصل، روح بایسیدہ ہو آئی، شان قدرت  
 دی دکھائی، جان سی جان میں آئی، باغ کہا تھا گویا اللہ نے اس باغ  
 میں جنت کو آنا مانا،<sup>۱</sup>

اس طرح کے چھ مصرعے اور ہیں۔ ایسا لگتا ہے گویا اللہ نے اس بارغ میں جنت کو تیار کر دیا ہے اور یہ اعضاء ذکر فرمایا ہے اور یہ اعضاء غائبہ

بھر مویں کے برعکس قدمائے چھوٹی بحروں میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ چھوٹی  
بھر کی غزلیں میں کم سے کم الفاظ میں بڑے سے بڑے مضمون کو اس طرح ادا کیا  
جاتا ہے کہ اس میں ابھاس پیدا نہ ہو بلکہ ایسا زکا حسن پیدا ہو جائے۔

بوسہ رخ دوہیں  
زرد دل اپن صنم

دل ہم اپنا دس تمہیں  
کیوں نہ چھو تجھے کہیں

زیربها و رشا

اس غزل کا وزن نا علا تن فاسلہ تن . فاعلہ تن فاعلہ تن ہے۔ اس وزن کے بارے میں خواجہ تہور حسین لکھتے ہیں کہ ”یہ وزن غیر مروج ہے لیکن اس سے غزل کی جدت طرزی

۲۲ مکتوباتِ نظیرِ آبِ حیات (مرتبہ مولانا عبدالباری آسی) ترجمہ رام پریس لکھنؤ ص ۲۲

نردی جھلکتی ہے ہے

نردی کی بحر ہمتی طور پر طے نہیں ہیں۔ پھر بھی سات بحر میں نردی کے لیے پسندیدہ قرار دی گئی ہیں۔ انہیں بحر دہ میں، اردو کی بیشتر مثنویاں لکھی گئی ہیں۔ اس کثرت استعمال سے ان بحر دہ کو نردی کی بحر کہا جانے لگا ہے۔ قدما نے مثنوی کی پسندیدہ بحر دہ میں غزلیں لکھ کر روایت سے کسی قدر انحراف کیا ہے۔ طبعی کا طبع ہے :

توے ہاتھ میں شاوہجم جہاں چھو ہنسہ فل میں دل آرام آچھو

اس بحر کا نام سقارب شمن مقصود رکھ دیا ہے اور اس کا وزن نحو من نحو لن نحو لن نحو ہے۔ اس بحر میں شاوہ نامہ اردو کی، بوستان سعدی اور مثنوی سحر البیان ہیں میر کی یہ غزل اس بحر میں ہے۔

فتیر نہ آئے صدا کر چلے میاں خوش رہو ہم دما کر چلے

قدما نے عربی بحر دہ کے ساتھ ہندی بحر دہ کو بھی پسند کیا ہے۔ اگرچہ ہندی بحر دہ عام نہیں ہو سکیں۔ پھر بھی سورا نے اپنے مثنویوں میں میر نے اپنی غزلوں میں اور نظیر نے اپنی نظموں میں ہندی بحر دہ سے کام لیا ہے۔ اس سلسلہ میں بہادر شاہ ظفر کو بھی فراوانی نہیں مل جاسکتا ہے۔ شاہ اردو اور ہندی میں بعض بحر میں مشترک ہیں اس لیے ہندی بحر دہ کی طرف نظر گئی ہے۔ ڈاکٹر لکھیاں چند ہیں اسے مضمون "اردو ہندی بحر دہ کے مشترک مقامات" میں رقم طراز ہیں :

"ہندی کے کئی بھد اردو بحر دہ کا نقیب ہیں کہ کھلم کھنہ اردو بحر دہ میں لکھتے آئے ہیں"

شاہ بہادر شاہ ظفر، فن ادب شخصیت، ۱۹۵۱ء، اردو ادبی سندھد کراچی، ص ۲۳۴

شاہ افغان مالک، مرتبہ جنس اردو، لک، ۱۹۶۸ء، دہلی، ص ۶-۵



اس ضمن میں ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں کہ :

”اردو کی ہندی بھرداتی ایک بھرے پایاں ہے“۔

”وہ کئی شاعری میں ابتدا میں متعدد بھریں استعمال کی گئیں، اور انہیں کے جوہر میں

ہندی کی پہچانی اور سہولت کے چند روزہ (ن) اردو میں چلے آئے جو بالترتیب

ہمارے مضمون اور شہ نژادہ کئی اوزان کے برابر ہیں“۔

اپنی پوزیشن سب تدبیریں کچھ نہ دوونے کام کیا

دیکھا اس بھارتی دل نے آخر کام تمام کیا

اردو کی یہ بھر جس میں سیر کا سندر جہ بالہ مطلع ہے۔ سو یا سے مشابہ ہے اور اس کو بھر متقارب

میں شمار کیا جاتا ہے۔ جس کو گہیاں چند بین نے اردو کی ہندی بھر کہا ہے۔

بہادر شاہ ظفر نے ہندی اوزان سے استفادہ کیا ہے اور ان اوزان میں بعض

خوش گوار تبدیلیاں کر کے دائرہ غزلیں میں وسعت اور دل کشی پیدا کی ہے۔

زلف میں ہیں ور کا کل پر خمیوچ کے اوپر پوچ پڑا

وہ ہوتی سرکش یہ ہوتی ہم پوچ کے اوپر پوچ پڑا

اس کا وزن فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل ہے۔ فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل

بھی آسکتا ہے۔ اردو کی یہ بھر ”منجری“ سے ملتی جلتی ہے، منجری میں صرف ایک گروڑ یا وہ

ہوتا ہے، منجری میں ماترا کا وزن ہے۔

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نورِ جمال تھا

کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا یا خیال تھا

۱۵ ہندی کر در مرتب مجلس ہندوئی اکرم ۱۹۶۸ عر نی دہلی میں ۲۵/۵۵

۱۴ ایضاً ص ۱۳۶/۵۳۶

یہ غزل بحر کامل میں ہے مگر عربی میں مسدس مستقص ہے اور فارسی میں مثنوی ہندی میں اس میں  
 پچھند بحر کامل مسدس کے سد وی ہے بحر کامل مثنوی کے وزن پر ہندی بحر "گیتا" ہوتا ہے  
 آٹھ بار ہے جس کو ہر گیتا کہتی ہیں ہندی اور فارسی میں یہ وزن کامل مثنوی مستقص ہے  
 مگر عربی میں مسدس ہی آتا ہے یہ در شاہ خضر کی غزلوں میں اس طرح کی اور بھی بہت  
 سی مثالیں ہیں۔

نظیر نے ہندی بحر در اس کے تنوعات کو کامیابی سے برتا ہے اس طرح کی منظومیں  
 ہولی ہولی کی بہ رنائیکٹہ گرو۔ جنم کنہیا۔ موسم زمستان۔ پری کا سراپا۔ کلجنگ۔ بنی رہ تاکہ  
 مہا دروجی کا سیاہ۔ برہ کی آگ۔ چڑیلوں کی تسبیح وغیرہ ہیں۔

شعر اس نے اپنی قادر اسکھمی کے جوہر دکھانے کے لیے اسی پر کتف نہیں کیا بلکہ غزل  
 نے بعض غزلوں کو ایسی ہچک و بچک میں لکھا کہ اس کی تقطیع کتنی کتنی وزان میں ہو سکتی  
 ہے اس طرح کی بد قسم صنعت کہلاتی ہیں اس لیے اگر ایک شعر کی کتنی وزن میں تقطیع  
 ہو تو اس کو "صنعت متلون" کا نام دیا جاتا ہے مثلاً انشا کا شعر ہے

بیٹھے ہاں میں غیر سب۔ کچھ کو بدلتے ہو عبث

دل کو کر بھاکر اور بھی دل کو جلاتے ہو عبث

مفعول، مفاعیل، مضعول، مفاعیل

مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن

یہ شعر مسدس بحر بانادو، وزان میں تقطیع ہوتا ہے اور شاعروں نے غیر مروجہ وزان  
 ہندی وار دور کی مضمر کہ بکروں، دوڑوں کے امتزاج سے نئے وزان میں غزبیں لکھ کر  
 جدت ہندی کا ثبوت دیا ہے بعض شعرا نے طویل و خفیف بکروں میں طبع آزمائی کی ہے  
 اور بعض نے صنعت متلون کو برتا ہے اس طرح کی بد قسم ہندی قادر لکھنی کا اٹھنا رہا ہے  
 غزل کی ہیئت میں دوسری جدت قافیہ کے دائرہ میں نظر آتی ہے۔ ردو میں علم

قافیہ عربی و فارسی سے آیا اور غزل میں اس کا اہتمام بڑی احتیاط اور جاہدستی سے کیا جاتا رہا۔ قدمائے یہاں اگرچہ عیوبِ قوافی نظر آتے ہیں، مگر ان عیوب سے شعر کو پاک رکھنے کی تحریک بھی بڑی جاندار رہی ہے۔ استاد کی شاگردی کی رویت نے غزل کے شعروں سے عیوبِ قافیہ کو دور کرنے میں اہم خدمات انجام دی ہیں۔ قافیہ کے سلسلہ میں پہلی بدست عجیب و غریب مطلق و مشکل اور چلی قوافی کے استعمال میں نظر آتی ہے۔

شبیدِ تاملت موزوں مرا ہر ایک مصرع ہے      نہیں دیواں تصاویر حسینان کا مرقع ہے  
ناستخ

اس طرح بعض غزلیں مشکل زمینوں میں نظر آتی ہیں۔ ردیف اور قافیہ سے غزل کی زمین کا تعین ہوتا ہے۔ طویل ردیف اور مشکل قوافی زمین کو مشکل بناتے ہیں۔ انشا و مصحفی کے معرکوں میں ایسی مشکل زمیںیں ملتی ہیں۔

سر مشک کہ ہے تیر تو کا نور کی گردن      نے سوئے پری ایسے نہرہ حور کی گردن  
(مصحفی)

توڑ دوں گا خم ہارہ انگور کی گردن      رکھ دوں گا ہاں کاٹ کے ایک حور کی گردن  
(انشاء)

نہرہ کی جو آتی گف ہاروت میں انگلی      کی رشک لے جاویدہ ہاروت میں انگلی  
(مصحفی)

دیکھ اس کی پڑی قائم یا قوت میں انگلی      ہاروت سے کی دیدہ ہاروت میں انگلی  
(انشاء)

ن مشکل زمینوں میں جب ردیف طویل ہو جاتی ہے تو شاعر کی قادر لکھائی کا مزید جوہر کھلتا ہے۔

۴۴

سدا ہے اس تہ رجیم ترے فلک پہ بکل زمیں پہ پارس  
نکل کے دیکھو نکل اپنے گھر سے فلک پہ بکل زمیں پہ پارس

(رشاد نصیر)

قدما کے ذوق کی تشفی محض اس انداز سے نہیں ہوتی تھی بلکہ وہ اپنے ہر مزیدار بندیاں  
فائدہ کر لیتے تھے اور جس اشعار میں دو در نیز تین تین قافیہ لاتے تھے اس کو صنعت  
ذوالقافیتین کہتے ہیں۔

مفعول صفات قدما قیامت سے لڑا کرتا قامت کے آگے سر و خجالت سے گرا گیا

(رائس)

پہلے مصرع میں قیامت اور لڑا کرتا، دوسرے مصرع میں خجالت اور گرا گیا قوافی ہیں لیکن  
دونوں مصرعوں کے دونوں قوافی کے درمیان ایک مزید ردیف ”سے“ بھی آتی ہے۔  
جس کو ”عاجب“ کہتے ہیں اس لیے اس شعر میں ”ذوالقافیتین مع اسعاجب“ کی  
صنعت ہے۔

جب میں نے کہا ”اوبت خود کام ہوئے“ تب کہنے لگا جس بے درد نام پر سے ب

(رجزات)

اس مطلع کے ہر مصرع میں تین تین قوافی ہیں۔ پہلے مصرع میں ”کہا“ ”کام“۔ اور آ قوافی  
ہیں جب کہ دوسرے مصرع میں ”لگا“ ”نام“ اور ”جا“ قوافی ہیں۔

قدما نے قافیہ کے میدان میں کچھ زادی سے بھی کام لیا ہے۔ وہ ایک ہی بحر میں  
قافیہ کی تبدیلی سے بہت سی غزلیں لکھتے تھے۔ اور اپنی قدر لکھائی کے جو ہر دکھاتے تھے  
ناسخ نے قاسماتن مذعلن فعلن / فعلات وزن میں نو غزلیں لکھیں جن کی ردیف  
”نہیں“ ہے اور قوافی، ترتیب سوار، ماہتاب، خاک، سات، رقیب، معش،  
خضر، پاس اور آگ ہیں۔

الشانے اس فن کو اور آگے بڑھایا۔ انھوں نے اٹھارہ غزلیں لکھی ہیں جن میں  
 ”کاجوڑا“ ردیف ہے اور دوسری غزلوں میں گھاٹ، بعد عزم، غرق، رند، بہت، خاص،  
 فیاض، آگ، سرور، طاہر، اٹھارہ، ناگ، شاباش، گرداب، ناگ، توانی، ہیں۔ اس طرح  
 انش کے یہاں ”غش“ کیا۔ ”ردیف کے ساتھ مختلف اوزان و قوافی میں دس غزلیں ملتی ہیں۔  
 پابندی میں کسی قدر آزادی حاصل کرنے کی مثالیں وہ غزلیں ہیں جن میں شاعر نے  
 ردیف کو ترک کر دیا ہے اور غیر مردونہ غزلیں بھی ہیں۔ مگر غیر مردونہ غزلوں کی تعداد مردونہ  
 غزلوں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔ ناسخ چونکہ عروض درن شعر پر قدرت رکھتے تھے۔ اس  
 لیے انھوں نے غزل کے میدان میں ایک اور تیا تجربہ کیا ہے۔ وہ یہ کہ مصرعہ ثانی کی مدد  
 کو ہر مصرعہ ثانی کے شروع میں دہرایا ہے۔ اس طرح مصرعہ ثانی میں تکرارِ لفظی سے ایک  
 تعدید کیا ہے۔

ہے فدائی دشمن جان، الغیاث  
 الغیاث لے وصلِ جاناں، الغیاث

ہے غضب تارِ کئی شب ہستے بھر  
 الغیاث لے رستے تاباں، الغیاث

اس غزل میں الغیاث ردیف ہے جس کو ہر مصرعہ ثانی کی ابتدا میں دہرایا گیا ہے اور  
 ”اے“ کا اضافہ کر کے اس کو خطاب یہ انداز دیا گیا ہے۔ یہ تکنیک پوری غزل میں سہرو  
 ہے۔ بعض بدتر معنوی انداز کی بھی ہیں۔ شاہی نے اپنی ایک غزل میں ہندی روایات کو  
 بتا ہے اور اٹھارہ عشق عورتوں کی طرف سے کیا ہے۔ کلیات شاہی میں ایسی چار  
 غزلیں ہیں۔

اردو شاعری کی ہر صنف کی طرح مشنوی  
 مشنوی کی ہیئت میں تجربے کا آواز بھی دکن میں ہوا۔ دکن کی شاعری

کا ایک بڑا حصہ مشنویوں پر مشتمل ہے۔ دکن میں مختصر اور طویل دونوں طرح کی مشنویاں نظر  
 آتی ہیں۔ ان کے موضوعات میں تنوع ہے۔ مشنوی کے جزائے ترکیبی کا تعین یک دن

میں نہیں ہوا بلکہ دنت کے ساتھ تدریج مشنوی کی ہیئت کا رستہ ہوا ہے۔ شاہی ہند کی پہلی مشنوی افضل کی یکٹ کہانی ہے۔ یہ بارہ ماسہ کی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔

مشنوی کی ہیئت کا انحصار ترتیب قوافیہ ہے۔ اس کے ہر شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیہ ہوتا ہے یعنی ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع جدا گانہ قوافی میں ہوتا ہے۔ مشنوی کے لیے سات بحر در کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین اردو میں شاہ پسندیدہ وزن کے علاوہ مہر جہ ذیل بحر در میں بھی مشنویاں لکھی گئی ہیں۔

- ۱۔ بحر متدرک مثنوی (فعولن فعلن فعلن) میر کی جوش عشق
- ۲۔ بحر متعارف مثنوی (مقبوض فعل فعلن فعلن) مومن کی کیف تیشیں
- ۳۔ بحر متعارف مثنوی (نظم فعلن فعلن فعلن) مومن جان کی کلمۃ الحق
- رنگین سے بہاں مزید دو بحر در میں مشنویاں ملتی ہیں۔

۱۔ مضقولن فاعلن مضقولن فاعلن

۲۔ فعولن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعل

قد نے مشنوی اجزائے ترکیبی میں اپنی جدت پسند طبیعت کے جو ہر دکھائے ہیں۔ غلام سرور عرف شاہ آیت اللہ جوہری نے شاعری میں ”مشنوی گوہر جوہری“ لکھی اس میں حسب موقع دو بحر پر استعمال کی ہیں۔ ایک بحر ہزج مسدس مقصور یا مخدوٹ ہے۔ جس کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ہے اور دوسری بحر متعارف مثنوی مقصور یا مخدوٹ ہے۔ جس کا وزن فعولن فعولن فعولن فعولن ہے۔ اس مشنوی کا بیشتر حصہ پہلی بحر میں ہے۔ اس مشنوی کی دوسری جدت یہ ہے کہ یہ قطعہ در قطعہ دستوں پر مشتمل ہے اور اس پر بارہ ماسہ کی روایت کا اثر بھی ہے۔

۹۔ اردو مشنوی شاہی ہند میں (۱۹۹۰) بحسن ترقی اردو دہلی علی گڑھ ص ۲۵



انشائے ”سیرِ ہاش“ اور ”نامہ زنائی رنگین نشا“ دونوں مثنویاں سختی کے دراز میں لکھی ہیں۔ انشا کی ایک مثنوی ”گلہ سدا رنگین“ کے ہر شعر میں ”صنعتِ تجنیس“ ہے۔ مثنوی ”ایجادِ رنگین“ میں مختلف اخلاقی حکایات کو ایک لڑی میں پروںیا گیا ہے۔

واجد علی شاہ اختر نے مثنوی خطاباتِ محلات ”یا بحر مختلف میں اولاد اور محلات کے نام نظم کئے ہیں۔ ہر بیان مختلف بحر میں ہے۔ اس لیے اس کا نام ”بحر مختلف“ رکھا گیا ہے۔ واجد علی شاہ اختر کی مثنوی ۱۸۶۰ء میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں آٹھ فصلیں ہیں، ہر فصل کی بحر الگ ہے۔

**مرثیہ کی ہیئت میں بحر ہے** | مرثیہ پر مودِ شریعت اور مجلس کا گہرا اثر ہے۔ مرثیہ معاشرہ کی ہی وابستگی اس کے موضوع اور

ہیئت میں تبدیلی و ترقی کا سبب ہے۔ شروع سے لے کر اٹھارویں صدی تک مرثیہ کے بارے میں مجموعی طور پر چند باتیں کہی جاسکتی ہیں:

۱۔ طویل مرثیوں کو محض سے پڑھنے سے گلا تھک جاتا تھا اس لیے اکثر مرثیوں میں تعدادِ اشعار کم ہے۔

۲۔ مرثیوں کی کوئی شکل معین نہیں تھی۔ غزل، مثنوی، مسمط، مثلث، مربع، خمس، مسدس وغیرہ اور ترکیب بند نیز توجیع بند وغیرہ بہت سی ہیئتوں میں مرا لیتے ہیں۔ لیکن ابتدائی مرثیوں میں غزل کی ہیئت اور اس کے بعد مسدس کی ہیئت زیادہ مقبول ہوئی ہے۔ مرثیہ کے اجزائے ترکیبی یعنی چہرہ، جراسرا پارِ شخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور دین کے ارتقا کے بارے میں ڈاکٹر سید علی رضا لکھتے ہیں کہ:

”مرثیہ کے ان اجزاء کا تعین ایک دل میں نہیں ہوا، ورنہ یہ کسی ایک فرد کا کارنامہ ہے۔ اس ڈھب سے کی تشکیل، ارتقائی طور پر ہوتی ہے۔“

۳۔ دو مرثیہ کا ارتقا (۱۹۶۸ء) کتاب ”مگر کھنڈ“ ص ۲۹۹





سودا کے ”مرثیہ بجناب حضرت امام حسین“ میں مسدس کے چھ مصرعوں کے بعد  
 ایک ”دوہا“ ملتا ہے۔

کیا چرخِ دارِ گول کا ستم اب کروں یاں      تاریک کو دیا ہے محمد کا نشان  
 سوتا ہے بے ٹیکن مدینے کا ہر مکان      بیٹے میں سر کو آج ہیں کسے لیں جان  
 خورشیدِ آسمان و زمین نورِ مشرقین      پروردہ کنارِ رسوبِ حسدِ حسین  
 کاری رین ڈراؤنی گھرتیں ہوئے تراں      جنگل میں جا سوئے رہے کو آس نہ پاس

اسی طرح ایک مرثیہ بعنوان ”دوازده مصرع معہ دوہرا“ میں دس مصرعوں کے  
 بعد دوہا کا اضافہ کیا ہے۔ بند کے دس مصرعے مثنوی کی ہیئت تک ہیں اور اس کے بعد  
 ایک دوہا آتا ہے۔

ع بد کہتے ہیں یہ سب سے      رہتا ہوں میں بگ میں تب سے  
 جب سے آیا چھوڑ دینا      پھر ناچا ہے اپنا جینا  
 میں دکھ را کو اب ریا      باپ چچی کیل میں سو یا  
 ابھرا اور اسفرسا بھائی      تنگی کی ملک بھی خبر نہ پائی  
 کیسا ساتھ ہم را چھوٹا     یری نے غصہ تسیر لوٹا

لکھی تھی جو کرم میں میٹے میٹے نہ موں

ہوئی تھی سو بچگی کا سین کہیں رسوں

سودا نے کئی ردو بخردوں کے ساتھ دوہے کا پیوند ہی نہیں لگایا بلکہ انھوں نے  
 پنجابی، پوربی اور دکنی زبان کے مرثیوں میں دوہے کا اضافہ کیا ہے۔ سودا کا یہ تجربہ  
 بہت اہم ہے اور مختلف زبانوں پر ان کی دسترس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح کے مرثیوں میں  
 مرثیہ ”مسدس حضرت امام در زبان پنجاب معہ دوہرا“ مرثیہ ”مسدس زبانِ پوربی

آمیز دوپہرہ بند اور ”مرثیہ“ منفردہ زبان دکنی آمیز، ”خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔  
 سودا سے عربی بکوروں کے علاوہ خالص ہندی بکوروں اور ہندی بکوروں سے ملنے جلتے  
 اوزنات میں بھی مرثیہ لکھے ہیں۔ ایسے مرثیوں کی تعداد خاصی ہے۔ ذیل کا مرثیہ غزل کی حیثیت  
 اور ہندی بکوریں ہے۔

یارو ایسا خلق پر اسد ہے دکھ بھاری روتی ہے سر پیٹ پیٹ یہ پرتھی ساری  
 مرثیہ مشق بطریق مسراد کے پہلے دو مصرعے ہندی بکوریں ہیں اور مسراد کا ٹکڑا اردو  
 اور کال پر مشتمل ہے۔

جس کا پیروں سودے دکھ اس کی ماں کا کیجئے غور  
 آج کا سیاہ شرمیں پرکے اس مونے کو کہیں ہے ٹھور

ہے ہے اصغر میرے لال

سکندر کا ایک مرثیہ ہیئت کے تجربہ کا اچھا نمونہ ہے۔ مصرعوں کی تعداد کے اعتبار  
 سے یہ مرثیہ مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے چھ مصرعے ہندی کی ایک بکوریں اور آخر میں دو مصرعے ہندی  
 کی دوسری بکوریں ہیں۔ اس طرح بحر کے نقطہ نظر سے یہ در بحر وں میں لکھا گیا ہے۔ ترتیب  
 قوافی کے نقطہ نظر سے پہلے چار مصرعے ایک طرح کے قوافی میں پانچواں اور چھٹا مصرع  
 دوسرے قوافی میں اور آخری دو مصرعے تیسرے قوافی میں۔ قافیوں کی یہ بدلتی ہوئی جھنکار  
 اور بحر وں کا تنوع اس مرثیہ کو بہت دلکش بنا دیتا ہے۔

ماں دکھیا رے قاسم کی میں تنک نہیں سستاؤں گی  
 اس اپنے پوت لویے کا تابوت لیے یوں آؤں گی  
 نوشہ کا متنع لہو بھرا انہری کے سیس اڑھاؤں گی  
 دولہا کا سہرا ماک ملا دو لہن کے سر بندھواؤں گی

سدا صالی دونوں آوت ہوں بنری کو کہ سنگ لاگے ہو  
 بنری سر پیٹ جات ہو تابوت سستی تنک آگے ہو

تب میں رو رو پگ دھروں چوں روئی دن رت

مردوں کے سنگ جات ہے جیسے کوئی برات

مرثیہ کے وترہ میں ہیئت کے کالی تجربات ملتے ہیں۔ مگر ان تجربوں کے امکانات سے  
قائد نہیں اٹھایا گیا ہے۔ مرثیہ کی ہیئت کی تبدیلیوں کا تعلق موضوع مواد و مرثیہ خوانی  
سے ہے۔

**رباعی کی ہیئت میں تجربے**  
رباعی کے لیے خواجہ امام حسن قطان نے

دوا۔ ان دائروں کی دوسے ایک طرف بحر ہزج کے علاوہ تمام بحر یا رباعی کے لیے باطل  
قرمپائیں۔ دوسری طرف بحر ہزج مثنیٰ سالم کے دواوزان یعنی اُخرب و اخرم کے علاوہ  
اس بحر کے دوسرے اوزان بھی ٹکس باہر سمجھے گئے جس لوگوں نے بحر ہزج کے علاوہ  
دوسری بحر یا اُخرب و اخرم کے علاوہ دوسرے وزن میں رباعیاں لکھیں۔ ان کو  
مرد فیوں نے رباعیاں تسلیم نہیں کیا۔ بحر ہزج مثنیٰ سالم کا وزن مفاعیلین مفاعیلین  
مفاعیلین ہے۔ مرد فیوں نے اس وزن سے رباعی کے لیے دس رکان نکالے۔ ان میں سے  
ایک کن مفاعیلین سالم ہے اور باقی ۹ ارکان زحافات کے ساتھ متعلق ہیں۔ کل  
ارکان یہ ہیں۔

۱۔ مفاعیلین ۲۔ مفاعیلین ۳۔ مفاعیلین ۴۔ مفاعیلین ۵۔ مفعول

۶۔ مفعول ۷۔ فاعلین ۸۔ فعل ۹۔ فاع ۱۰۔ فع

نصیب رکان کی ترتیب سے رباعی کے چوبیس اوزان ملتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک  
وزن میں ۱۱ رکان ہوتا ہے یعنی چار رکنوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ رباعی کے تشکیل دینے کے  
یہ تین بنیادی شرطیں ہیں۔ (۱) رباعی کے صدر وابتدایہ ہمیشہ اُخرب ہوتے ہیں (۲) سبب  
کے بعد سبب اور و تدر کے بعد و تدر ہو (۳) معاقبہ نہ ہو یعنی پار متحرک ایک جگہ نہ آئیں۔ اس

اصولوں کی روشنی میں رباعی کے لیے محض چند زحافات یعنی خرب قبض، کف، ہتم۔ جب تحقیق ہی قر، رباعی میں اور رباعی کے تمام وزن دائرہ اخرب ہی سے نکلتے ہیں۔ اخرم سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ نیز رباعی کے تشو دوہ میں مکفون کی جگہ مقبوض رکھنے سے رباعی کے جوہر اوزان کی جگہ چھتیس ہو جاتے ہیں جو رباعی کے بنیادی اصولوں کی روشنی میں صحیح ہیں۔

عروضیوں نے انہیں پابندیوں میں آزادی کی راہ بھی دکھائی ہے وہ یہ کہ ایک رباعی مشترکہ اوزان پر لکھی جاسکتی ہے۔ یعنی شاعر چوبیس اوزان میں سے کوئی ایک دوہن یا چار اوزان ایک ہی رباعی میں برت سکتا ہے۔ میر سوز کی ایک رباعی ہے۔

مدت موفی ہم کو برافشانی کرتے      کیا ہوتا جو بہانی کرتے

نخت جگر و کباب دل تھے تپ رہے      تم آتے تو ہم بھی بہانی کرتے

نجم الغنی کا خیال ہے کہ اگر رباعی کے چوبیس اوزان کا چارٹ ترتیب دیا جائے تو بیاسی ہزار نو سو چوبیس (۸۲۱۴۲) اوزان ہو سکتے ہیں۔ مگر اردو شاعروں نے رباعی کے اوزان کے امکانات سے ناگاہ نہیں اٹھایا۔

رباعی کے اوزان میں کسی قسم کی تبدیلی کی گنجائش نہ تھی۔ اس کے نظام قوافی اور تعداد مصرعے میں بھی تبدیلی نہ تھی۔ اس لیے شاعروں نے کبھی پارہ مصرعوں میں قافیہ لاکر، غیر نختی رباعی لکھی اور کبھی ردیف کو حذف کر کے غیر مزدت رباعیاں لکھیں۔

لہذا رباعی کی صنف میں مستزاد کے اضافے سے ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ مستزاد کے معنی بڑھاتے ہوئے کے ہیں۔ رباعی کے چاروں مصرعوں کے سامنے ہم وزن

اور پانچنی لفاظ یا کلمات کبھی رباعی کے مفہوم کو گہرا کرنے یا تاثر کو بڑھانے کے لیے اضافہ کیے گئے ہیں۔ مگر یہ شعر بھی قبولِ عام کی سند حاصل نہ کر سکا۔

مستزاد رباعیاں کتنی قسم کی ہوتی ہیں۔

دالقب کبھی کبھی رباعی کے چاروں مصرعوں کے سامنے مستزاد ٹکڑے باہم مصطفیٰ ہوتے ہیں۔ جیسے :

خورشید حسین صبح دم آیا میرے گھر	باجا ہ دجبل
گرمی سیتی پوچھا کہ کھرا اپنی خسر	کیا ہے احوال
میں شکوہ کیا اجڑ کا نہیں کہنے لگا	باہم دخیال
ہوں درمیں ترے دیکھنے کو تاہ نظر	ہوئے گا دھما

(عشق اور رنگ آبادی)

رباعی کبھی کبھی مستزاد ٹکڑے رباعی کے ہی قوافی میں ہوتے ہیں مثلاً

غافل میں نہیں لاتے ہیں جہل نظر	دنیا کا یہ فسر
دیرپہ درد مال کی انت مت دھر	ہے دہل کا فسر
روشن ہے قلم حق میں کہ ہے غاری	اے مجلسیو
بجوں شمع جہاں کے تابداروں کے سر	یہ افسر و زر

(عشق اور رنگ آبادی)

(ج) کبھی کبھی ہر تین مستزاد ٹکڑے ہم قافیہ ہوتے ہیں مگر ان کے قوافی رباعی

سے مختلف ہوتے ہیں۔

دین کی طلب میں دین کو کر بیٹھے	ہو کر گرہ
کرما ہی نہ تھا جو کام سو کر بیٹھے	ہے عقل قبہ
ہے عارضی خانہ جسم حیا کی سوز	بے شبہ و شک
سوالک ہی اس کے آپ ہو کر بیٹھے	سجوان نہ

(سودا)

رباعی کے دائرہ میں کسی فن میں تبدیلی کا پتہ نہیں چلتا۔ محض شخصی و غیر شخصی مردوں و غیر مردوں رباعیاں ملتی ہیں، ورنہ محض مستزاد رباعیاں ہیں جنہیں ہیئت کے تجربے کا بدلہ سالقش قرار دیا جاسکتا ہے۔

مستزاد کو ہیئت تسلیم نہیں کیا گیا، مگر ہیئت کے ساتھ  
**مستزاد: ایک تجربہ**۔ قدمات مستزاد کے ٹکڑے کا اضافہ کیا ہے۔ عروض  
 اور ہند شاعری میں مستزاد ایک کامیاب تجربہ ہے۔ مستزاد کے معنی بڑھائے ہوئے  
 کے ہیں۔ یعنی مستزاد وہ ٹکڑا ہے جو کسی مخصوص ہیئت کے ساتھ اضافہ کر دیا جائے۔  
 اس کی دو قسمیں ہیں۔ ایک مستزاد عارض و دوسری مستزاد لازم۔ مستزاد عارض میں  
 شعر کا مفہوم بڑھائے ہوئے فقرہ پر منحصر نہیں ہوتا ہے۔ مستزاد فقرے سر ہیئت  
 کے ساتھ نظر آتے ہیں، ورنہ بہت سی صورتوں میں ملتے ہیں۔

۱۔ ایک شعر میں آخری مصرع کے بعد مستزاد فقرہ آتا ہے۔

اس رشک سبکی کی خدائی میں ہے یہ حال

عاشق کو نہ ہے صبر نہ طاقت ہے بدن میں بیمار ہے گویا

۲۔ ایک شعر کے دونوں مصرعوں کے ساتھ مستزاد فقرہ آتا ہے۔

میں ہوں عاشق بچھے غم کھانے سے انکار نہیں کہ ہے غم میری غذا،

تو ہے معشوق تجھے غم سے مسرور کار نہیں کھاتے غم تیری بلا

رہا در شاہ ظفر

۳۔ ایک شعر کے ہر مصرع پر دو مستزاد فقرے آتے ہیں۔

نارنگ یاغ میں ہو میں ناشاد نہیں بند کھ کام دہان کرنے نرپا دروغاں

فرہی ہے کہ حفاہ مستم ایک دن نہیں باغبان دشمن جان بگھونٹ ڈے گا کھلی

(مشیدا)

۴۔ ایک شعر کے ہر مصرع پر پانچ پانچ مرتبہ مستزاد محذووظ کی مثال  
میں پھاند کے دیوار جو کل رات نہ جاتی کٹدی نہ ہلاتی، پا کر زجگاتی، بند اس کو نہ آتی

جو بن کی رہ ماتی، تیروری نہ ہلاتی

اوجھکیوں میں میرے تئیں صبح اڑاتی ہاتھوں کو نیچاتی گاتی بیچاتی، کھلے کو نہ کھلتی

بہنگھیں نہ ملاتی، سو سو جیلے گاتی

(نشا)

۵۔ مریچ کے ہر مصرع پر مستزاد فقرہ۔

ہے روایات زردیات ہما ز غنم روس کو ٹوسن کو

میدوں میں شدین کے سے گلے جس دم سب خوش در اور

زنب سے گئے کہنے یہ تب سرور عالم تم سنتی ہو خواہر

رہیزا ہا میرے کوئی تونس و ہمد غم غیر از دم خنجر

(سودا)

رباعی پرستار کی دیگر مثالیں رہی ہیں ہیئت کے تجربوں کے سلسلے میں بیت کی جاچکی ہیں

۱۔ بشوئی کی ہیئت کے آخری مصرع پر مستزاد فقرہ ہے۔ ہر شعر کے قرانی جدا گانہ ہیں مگر

مستزاد کھڑے باہم متعلق ہیں۔

دل دکھتا ہے اور سنسنی سی پھالتی ہے دہر

حوس و خوش فانی میں کیسی نہ پراگھی پی کر ہوا ہوں مضحک اک دم

اس سلسلے میں خیدا کا کارنامہ قابل غور ہے۔ بقول عبد الرحمن :

» خیدا ان تعارفات سے آگے بڑھے مصرع بھی نظم میں چھوٹے بڑے کیے اور غزل





کی بنیادی خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ہر بند کے تمام مصرعوں کا وزن یک ہوتا ہے اور تمام بندوں کا وزن بھی ایک ہی ہوتا ہے۔

۲۔ پہلا بند مطلع کا بند کہلاتا ہے۔ دوسرے تمام بندوں میں آخری مصرعے مطلع کے قوافی میں ہوتے ہیں اور باقی مصرعوں میں دوسرے قوافی ہوتے ہیں۔ مثلاً

مثلاً ۱، ————— ۱ ————— ۱

۱ —————

(۲) ————— ب ————— ب

۱ —————

پہلے بند کے تینوں مصرعوں میں "الف" قوافی ہے۔ دوسرے بند کے دو مصرعوں میں "ب" قوافی ہیں اور تیسرے یعنی آخری مصرعے میں بند اول کے قوافی کے مطابق "الف" قافیہ ہے۔ یہی ترتیب قوافی مربع، مخمس، مستع، مستع و عشر میں رکھی جاتی ہے۔ مگر قدما کی طبع رسائے اس پر کتنا نہیں کیا۔ انھوں نے ترتیب قوافی میں تھوڑی سی تبدیلی کی ہے۔ یعنی ٹیپ کے دووں مصرعوں کو اہم عقلمی کیا ہے۔ ہر بند کے آخری مصرعے میں پہلے بند کے قافیہ کے التزام کو ترک کر دینے سے مسدس کی ہیئت میں بڑی چمک اور روانی پیدا ہو گئی ہے۔ انیس۔ دردیہ نے اپنے کامیاب مرثیے، میں جد یہ ہیئت میں لکھے ہیں۔ حضرت عباسؑ کی جنگ کے مسئلہ میں لکھتے ہیں۔

یہ کہہ کے لی رہے تلوار میان سے مسکن چھٹ ہمارے من و دلت نشان سے

ننگی جرعہ زلیب خلف آشیان سے چمکے شرارے پھول جھڑے آسمان سے

دکھائی شکل قہر حندائے عیال نے

نکھوں پر ڈس کے رکھ دینے جہنم نے

ہر بند کے آخری مصرع سے پہلے بند کے قافیہ کی پیروی کے التزام کو دوسری سنتوں یعنی  
مشث، مربع، مخمس وغیرہ میں بھی ترک کیا ہے۔ دراصل یہ جدید سنتیں قدیم مسمط کی  
سنتوں کی تکرار نہ محض ہیں اور مسمط کے درجہ میں ایک خوشگوار تجربہ ہیں۔

نظیر اکبر آبادی کی نظمیں ہیئت کے تجربات کی آئینہ دار ہیں۔ انھوں نے اردو  
بحروں کے علاوہ ہندی اردو کی مشترکہ بحر کو کافی روانی اور فراوانی سے برتنا ہے۔  
نیز ایسی بحرؤں کے تنوعات کو بھی آزمائش نہیں کیا ہے۔ اس طرح کی شہوں میں پری کا  
سراپا، چاندلوں کی تسبیح، ہولی کی بہار، بنجارہ نامہ، برہا کی سنگ، بھولی، نایک شاہ گرد  
جنم کھنجاچی، موسم زمستان اور مہاروی کا بیابان وغیرہ خصوصی اہمیت رکھتی ہیں۔

نظیر کی ایسی نظموں میں بعض ہیئت کا تجربہ برائے تجربہ ہیں بلکہ یہ تجربہ ان کے  
شعری تجربے کے عین سے نمود رہا ہے۔ ان نظموں کا مضمون ان کی زبان اور ان کا  
فنی حسن بنیادی طور پر خیال اور جذبہ سے ہم آہنگ ہے۔ ہیئت کے تجربے کے نقطہ  
نظر سے نظیر کی نظم ”مہاروی کا بیابان“ بہت اہم ہے۔ یہ نظم ہندی کی مختلف بحرؤں میں  
ہے۔ ابتدا میں چھ شعروں کا ایک ابتدائیہ ہے جو دوسرے کی بحر میں ہے۔ اس کے بعد  
پہلا بند ہے جس میں سات مطلع میں جو ایک ہی ترتیب قوافی میں ہیں۔ ان مطلعوں کے  
بعد ایک اور مطلع ہے جو دوسرے قوافی میں ہے۔ اس کی بحر دوسری ہے۔ نظم کے دوسرے  
بندوں کا انداز اسی طرح ہے۔ ہر بند کسی درجے سے شروع ہوتا ہے اور سات مطلعوں اور  
ایک ٹیپ کے مطلع پر مشتمل ہے۔ ذیل میں ابتدائیہ اور پہلا بند بطور نمونہ پیش کیا جاتا ہے۔

پہلے: نول گنیش کا لیجے سیس نواسے	بائے کا رچ سدھ ہون سدھ ہون سدھ ہون سدھ ہون
بول بچن، شند کے ہم۔ پیت اور پیاہ	سن ریادو دھیان دھر ہا دیو کا بیابان
جو کی جنت سے سنا وہ بھی کیا بیان	ور کھا میں جو سنا اس کا بھی پرمان
سننے والے بھی رہیں ہنسی خوشی و نرین	اور پڑھیں جو یار کو ان کو بھی سکھ چین

در جس نے سہیلی کی مہر بھی بتائے  
 اس کے بھی ہر حال میں شہو جی رہیں مہر ہے  
 خوشی رہے دن رات رہ کبھی نہ ہو دلگیر  
 مہر اس کی بھی رہے جس کا نام نظیر

یوں ہے کہ ہر ارب میں کس آج پتی ہم چل تھا  
 وہ دھرمی بندہ کس پتر کچھ چند دلا درمچ مل تھا  
 گڑھ کوٹ ٹٹے گوہر بت اور فوٹ سہ پہر کا دنگ تھا  
 گہنستی رہنے تھول زرد، نیاری ہونے کبھی تھا  
 رتھ ہلیں یہ نہ لاس پہ تھیں چندوں پہ اٹھس نخل تھا  
 خوش رنگ ترنگ تیز قدم ہدین جھمکتا ہر مل تھا  
 سب ساز بڑو گچ گا ہن کوئی چنیں تھا کوئی کو مل تھا  
 ہر سر چہر چھلا جھلا کا۔ دھن دولت پلو، پٹھن تھا  
 پکھڑج زمر دھل مہنوں۔ من بکت بھی بے مشکل تھا  
 محلاتا نہرے رنگ کھرے دریا سے اور کھ مٹل تھا  
 گل برتن سونے روپے کے، دھیرا چپیری کا دل تھا  
 یا قات بڑی تیاری کے ہر ڈالی پر مل درمچل تھا  
 سد روڑ ٹھاتا اسباب ہمت، دریش خوشی کا جڑل تھا  
 گھر بنگل بنگل کرتا تھا اسکھ چین آند اور مگل تھا

ہر آن طرب ہر دم چیں جی باں ہر ک اوقات خوشی  
 وہ راہر بھی ہر وقت خوشی در پر جا بھی دن رات خوشی  
 من نظم میں دو ہندی بکڑوں کے استعمال اور ترتیب قوافی نے بڑی حدت اور

دلکشی پیدا کر دی ہے۔ نظیر کافن اس نظم میں اپنے شباب پر نظر آتا ہے۔  
 قدمائے مسرط کے دائرہ میں خوش گوار تبدیلی کی جس کو مسرط کی ترقی یافتہ  
 شکل کہہ سکتے ہیں مگر نظم کے دائرہ میں نظیر کے تجربات بہت اہم ہیں نظیر کی نظموں  
 کی ہیئت کی تبدیلیاں ان کے شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ اس لیے  
 اس میں مواد و ہیئت موضوع و سلوب، زبان و بیان ایک دوسرے میں تحلیل  
 ہو کر وحدت تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔

## صناع لغتی و معنوی کے دائرہ میں تجربے کی طرح بدیع بھی

ایک مستقل علم ہے۔ اس علم کی قدر حسن ہے۔ یعنی اس علم کا مقصد یہ ہے کہ کلام میں  
 جمالیاتی عناصر کی نشان دہی کرے اور تخلیق حسن کے آداب سکھائے چونکہ حسن صورت  
 میں بھی ہوتا ہے اور معنی میں بھی، اس لیے علم بدیع بھی صورت و معانی دونوں کا  
 احاطہ کرتا ہے۔ علم بدیع کے تحت صنعتیں آتی ہیں جو صنعتیں لفاظی سے متعلق ہیں انہیں  
 صنایع لغتی اور خوب معنی سے متعلق ہیں انہیں صنایع معنوی کہتے ہیں۔ قدمائے یہاں  
 بہت سی صنعتیں ملتی ہیں۔ یہ صنعتیں ہمیشہ حسن میں اضافہ کا سبب نہیں ہوتیں بلکہ  
 بد صورتی میں بھی اضافہ کر دیتی ہیں۔ جن شاعروں نے شعوری طور پر کاوش کر کے صنعتوں  
 کو برتا ہے۔ ان کے یہاں صنعتوں کی حیثیت آرائشی ہے۔ یا تجربہ برائے تجربہ کے طور پر  
 مٹی میں۔ لیکن جن شاعروں کے یہاں غیر شعوری طور پر تخلیقی عمل کا حصہ ہو کر شعر سے  
 نمایاں ہوتی ہیں۔ وہاں تاثیر شعر میں اضافہ کرتی ہیں۔

صنایع لغتی و معنوی کی درجہ بندی کئی انداز سے کی جاسکتی ہے۔ بطور بدیع میں  
 ان حصوں کا ذکر کیا جائے گا جو شعر کی ہیئت سے متعلق ہیں۔ اس طرح کی صنعتیں دو  
 طرح کی ہیں۔



کہاں تک	اجی تم	خمش	کہاں تک
اجی تم	سنو تو	چھبیلی	بھیانک
خمش	چھبیلی	بتاؤ	یہ کیا ہے
کہاں تک	بھیانک	یہ کیا ہے	یکایک

۳۔ صنعت مدور: کسی مصرع یا شعر کو اس طرح پڑھاؤ کہ ہر رکن کے انکسین کہ:

الف۔ جس رکن سے چاہیں پڑھ سکیں مگر مفہوم واضح رہے۔

ب۔ اور رکن کی تقدیم و تاخیر سے ایک مصرع سے کئی مصرعے حاصل ہوں۔



ہر رکن سے ایک وزن کا مصرع بنانے پر دائرہ نمبر ۱ سے چار و ردائر نمبر ۲ سے آٹھ مصرعے بنتے ہیں۔ صنعت بیت بخت مدور وزن اور صنعت متلون کا ذکر غزل کے عروض تجربوں کے ذیل میں آچکا ہے۔ اس سلسلے کی سب سے اہم کردہی صنعت نظم النثر ہے۔ انشاء اللہ خالص انشا کا قول ہے:

”پس این قسم نثر را کہ از نظم حاصل شود و در نظم النثر معتبر نگردد۔ بلکہ

نظم انشائیست کہ بر اندک تغذیت نظم نثر شود۔ و بعض پری کسرہ وہ

چند دیگر زیادہ شدہ اندیکن تقدیم و تاخیر را نمی دانند۔“

”نظم در آئے لطافت مطبع نول کشور کھنڈ۔ ص ۴۲۰

صفت نظم انشُر کی مندرجہ ذیل شرطیں ہیں۔

۱۔ نظم کو اس طرح لکھیں کہ انشُر کی طرح پڑھی جاسکے

۲۔ ترتیب، الفاظ، بندش اور درو بست انشُر کے مطابق ہو۔

۳۔ تقدیم و تاخیر الفاظ نظم میں جائز ہے مگر شرطیں جائز نہیں۔ اس لیے اس صنعت میں بھی جائز نہیں۔

۴۔ کسرہ کا کھینچنا، نوں کا اشقا اور بعض روابط کا حذف اگرچہ بعض نے

جائز رکھا ہے مگر بہتر یہی ہے کہ ان سے بھی احتراز کیا جائے۔

اس طرح بقول نجم الغنی، نظم انشُر وہی ہے جو تھوڑے لغوت سے منشر ہو جائے۔ مثال :

### نظم

بعد تعظیم اور عجز و نیاز	جن بل نیاز بندہ نواز
آپ کے حق میں رات دن کرن	یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا
دل کو ہر وقت مضطرب کرنا	اور ہمیشہ فراق میں مرنا
کئی تو بندہ بگناہ مبرا	کب تلک آخر ایک دن جو قضا
اور جلدی مری خبر لیجئے	ہاں سے اپنے مطلع کیجئے

### منشر

”جائزہ بل نیاز بندہ نواز بعد تعظیم اور عجز و نیاز یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا آپ کے حق میں رات دن کرنا اور ہمیشہ فراق میں مرنا دل کو ہر وقت مضطرب کرنا کب تلک آخر ایک دن جو قضا آتی تو بندہ بگناہ مبرا ہاں سے“





بھی میں کہلاتی ہے۔ دراصل میں سے کرشم اور گویوں کے صفہ کا ناپچ۔ درگرجی کے واقعات زندگی مراد لئے جاتے ہیں۔ واجد علی شاہ کبھی میں سے ہی مراد لیتے ہیں۔ واجد علی شاہ کے میں یعنی رادھا کنہیا کے قصہ میں بیت اُردو بحروں میں اور درج ہندی بحروں میں ہیں۔ اس طرح ڈرامے میں دونوں زبانوں کی بحروں کا خوبصورت امتزاج ہے۔ یہ بحروں کے امتزاج اور اپنی ڈرامائیت کی بدولت اردو میں ہیئت کا ابتداء کی تمکک کا سیاب بن رہا ہے۔ واجد علی شاہ نے منظوم کالموں میں رادھا اور کنہیا کے جذبات کی اس طرح عکاسی کی ہے۔

راویا (بیت) میں ترے عشق میں دیوانی ہوئی اے کانا

میں نے جی بان سے تجھ کو تو یہاں پہچانا

دھرا      آق بیارے بوہنا پلک ڈھنپ تو ہے لیوں

نہیں دیکھوں اور کو نہ کہے دیکھیں دیوں

کنہیا (ہیت) عشق میں تیرے راہ گاہی جنگل جنگل چھانا

دریہ پر مے بھی مجھ کو کہیں نہیں پہنچنا

دھرا سیس مکٹ ڈکٹ کا چھنی کر مرلی اور مال

یہ باتک مومن بسے سدا پساری لڑاں

امانت کی اندر بیکھار پس سے بھی زیرہ وہ انقلد بی تجربہ سے اس نے اپنے دور

کے بہت سے دراما نگاروں کو متاثر کیا۔ اور اس کی تقلید میں بہت سی سبھائیں نکلتیں

گرچہ اندر سجھا کے تہ مہکنا ضرار در ادب میں پہلے سے موجود تھے مگر امانت

نے ان کو یک نئے انداز سے ترتیب دیا اور یک نیا تجربہ کیا۔

اندرونی سماج کی ساخت یہ ہے کہ ہر جہاں درجہ اربوں پر ہوں اور جوگن کی آمد غریبوں کی

صورت میں نکالی جاتی ہے۔ چاروں پریاں اپنے حسب حال غزن گاتی ہیں۔ مینہ پری

غزل کے علاوہ اندر سمجھا میں دو چوبولے پانچ چھند، پندرہ گیت اور متعدد  
مکالمے ہیں۔ چوبولے اور چھند دو بے کی بحر میں ہیں۔ چوبولوں میں سے ایک میں پانچ  
اور دوسرے میں سات شعر ہیں۔ یہ دونوں چوبولے مشنوی کی ہیئت میں اور ہندی  
دوہوں کی بحر میں ہیں۔ چھند ہندی کے اوزان میں ہیں اور ۲۲ شعروں پر مشتمل ہیں۔  
جن کے ابتدائی دو مصرعوں کا قافیہ ایک باقی چار مصرعوں کا قافیہ دوسرا ہوتا ہے اور  
دوسرے مصرع کے آخری بحرے کی تیسرے مصرع کی ابتدا میں تکرار کی جاتی ہے۔ گیتوں  
میں آٹھ ٹھہریاں، چار چوبیاں، ایک ساون، ایک بسنت اور ایک پھاگ کی چیز ہے۔  
مکالمے سب مشنوی کی ہیئت میں ملتے ہیں۔

۱۔ غزلیں مروجہ و محل اور اظہار جذبات کے اعتبار سے محذروں بحرہوں میں ہیں۔  
۲۔ ہندی اصناف دو ہے اور گیت خاصے اعداد میں ہیں۔ گیت اردھ کی دیہاتی  
زبان اور ہندی بحر میں ہیں۔

۳۔ ہندوستانی موسیقی کی بعض دھنیں مثلاً ٹھمری وغیرہ ملتی ہیں۔ ٹھمری کی زبان  
دیباکی اور بکر ہندی ہے۔

۴۔ چھند چوبیسے اور دوسے ہندی بحر یعنی دوسے کی بحر میں ہیں اور ان کی زیادہ

۵۔ بعض مکالمے مشنوی کی بکری میں ہیں اور وہ بکریہ ہے۔ **فعلوں فعلوں فعلوں**

**فعلوں (دو بار)**

بہندی اسالیب اور روایات

ہے جلع اثرات تھے۔ مگر آہستہ آہستہ اردو شاعری ہندی سے دور اور فارسی سے قریب ہوئی گئی اور اس نے نہ صرف اصناف و اسلوب کو اپنا درجہ بنایا۔ پھر بھی اردو شاعری پر ہندوستانییت کا واضح اثر رہا۔ اردو شاعری میں ہندوستانییت درسطحوں پر نمودار ہوئی۔ ایک طرف اس نے ہندی زبان اور اسلوب و ادب و ادب سے متعلق اچھا پاور اور دوسری طرف ہندوستانی موسیقی کی دھنوں کے مطابق نئی نغموں کو اپنے دامن میں بگڑ دیا۔ اس سلسلے میں حضرت امیر خسروؒ نے کافی جدت پسندی کا نمونہ بنایا۔ انھوں نے اردو شاعری میں بعض دل چسپ اضافے کیے۔ ان شاعروں میں تامل، ہنس، ورڈ ہاکو سلعے شری اختراعات ہیں۔ لہذا مگر ان کے پس منظر

مکمل میں بار مصرعے بیڑے ہوتے ہیں۔ پہلے آئین مصرعوں سے یہی ہوتا ہے کہ شاعر (محررت) سے سابقہ کے منطاب ہے مگر چونکہ مصرعے معلوم ہوتا ہے کہ منی طیب سابقہ ہیں بلکہ گزشتہ کی تین شخص ہے، دوسری چیز مکمل کا بنیادی موضوع ہوتا ہے چونکہ مصرعے پڑھنے کے بعد پہلے تین مصرعے بھی بنیادی موضوع سے متعلق

اور ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ آخری مصرع استفہامہ ہوتا ہے اور عام طور پر اس میں جواب پنہاں ہوتا ہے۔ مکرنی اپنی حد میں ایک فن ہے، اس میں شاعر اپنی چابکدستی کا مظاہرہ کرتا ہے اور سننے اور پڑھنے والوں کی ذہانت کا امتحان دیتا ہے۔ مکرنی میں کسی حد تک داستان کا استعجاب کہانی کی دل کشی اور رباعی کی جامعیت ہوتی ہے۔ مکرنی عام طور پر مشنوی کی تکنیک میں ہوتی ہے۔ جس کا ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع کے قوافی جدا گانہ ہوتے ہیں مثلاً

بات پیکر ہمیں دربور دبا ئے      چور نروں پھسرا ئے ہی جاسے  
دھرجا ریت جو کروں پکار      سکھی کوئی پی ناری منہیار  
(منہیار: عزالت)

پہلی کو مصر اور چیتان بھی کہتے ہیں۔ اشکانے محمد کو صنعت قرار دیا ہے اور اس کا ذکر در بیان معنوی، کے تحت کیا ہے۔<sup>۱</sup> قدیم ہندوستانی ادب میں بعض پہیلیوں کو رچھو دے کہ جاتا تھا۔ سنسکرت میں اس کا نام پرہییکا ہے۔<sup>۲</sup> بعض مذاہب پر اسے "لو جھو" بھی کہتے ہیں۔ قدیم ہندوستانی ادب میں بہ ایک ترقی یافتہ فن تھا۔ ڈنڈی نے اپنی کتاب "کاویہ ورتن" میں پہیلی کی تیس صہیں بتائی ہیں۔ بھامنے اپنی کتاب کاویہ لشکار میں رام شرجیوت کو پہلی گو شاعر لکھا ہے۔ پہلی میں تعداد اشعار کی قید نہیں ہوتی۔ کم سے کم ایک شعر کی پہلی ہوتی ہے اور زیادہ سے زیادہ نر اشعار کی پہلیاں ملتی ہیں۔ پہلی میں شاعر یک ایک لفظ اشعار کرتا ہے جس کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوتے ہیں کبھی کبھی اس لفظ کے سارے اول حقے نئے معانی پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی لفظ پہلی کی بنیاد ہوتا ہے اور وہی پہلی کا جواب بھی ہوتا ہے۔ جس چیز کے بارے میں پہلی ہوتی ہے اس

<sup>۱</sup> دہ رائے لطافت ص ۲۳۸

<sup>۲</sup> منیر ویس: سنسکرت نگلش ڈکشنری ۱۸۹۹ء انگلینڈ ص ۷۴۱

کی بہت سی علامتیں اس پہیلی میں بیان کر دی جاتی ہیں جس سے پڑھنے یا سننے والوں کا ذہن اصل موضوع کی طرف مشتعل ہو جاتا ہے۔ ایک شعری پہیلی کبھی فرد کی ہیئت میں ہوتی ہے جس کے دونوں مصرعوں میں جداگانہ ثنائی ہوتے ہیں اور کبھی مطلع کی ہیئت میں ہوتی ہے جس کے دونوں مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں ایک سے زیادہ اشعار کی پہیلیاں غزلیں کی تکنیک میں ہوتی ہیں جن کے دوسرے مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں اور کبھی مشنوی کی تکنیک میں ہوتی ہیں جن کا ہر شعر مطلع ہوتا ہے مگر ہر مطلع کے قافی جداگانہ ہوتے ہیں۔ امیر خسرو، عزت اور سودا وغیرہ نے پہیلیاں بھی ہیں۔ سودا کے کلیات میں ۱۰۹ پہیلیاں ہیں۔

### انشائی ایک پہیلی یہ ہے

کیا ہے وہ شمع کہ جس کا ہے دل خلق لگن      بر شب اس کی ہوتی ہے نیا گھر روشن  
کبھی دیوانہ سزا میں کہ ہو بزم افروز      کبھی بالیں پہ گداؤں کے کرے شب کی روز  
(مولف۔ انشا)

ہندی اعتنائ میں دوسے اور گیت اردو شاعری کا قابل قدر جزو بن گئے۔ دوہا ایک جزو جس کا تراکا ہندی چھند (نکر) ہے۔ اردو میں پہلے اُسکو دوہرا کہا جاتا تھا۔ اہانت نے اندر بھائی اس کو دوہرا ہی لکھا ہے۔ دوہے میں دو مصرعے ہوتے ہیں۔ ہر مصرعے میں دو حصے ہوتے ہیں جنہیں پاد کہتے ہیں۔ پہلا اور تیسرا حصہ (پاد) وشم کہلاتا ہے۔ ان میں ۲-۱۳ مترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرا اور چوتھا حصہ سم کہلاتا ہے۔ اس میں ۱۱-۱ مترائیں ہوتی ہیں۔ اس طرح دوہے کے پہلے مصرعے کے پہلے حصہ (پاد) میں ۱۳ اور دوسرے میں ۱۱ مترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ریتی یا درام ہوتا ہے یہی تکنیک دوسرے مصرعے کی ہوتی ہے۔ دوہے کے دونوں مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں۔ اگر دوہے

کی مائراؤں کی ترتیب الٹ دی جائے یعنی دونوں مصرعوں کے پہلے حصہ ۱۱-۱۱ اور  
دوسرے دونوں حصوں میں ۱۲-۱۲ مائراؤں ہوں تیسے سوڑھ جتے ہیں۔ بہری کا دوا پیسہ؛  
موریکٹ کٹی کا پتھنی کر مرل، رمال،

یدی ہانک ہون سے سدا بہاری لال  
اُردو میں بھی دوہے نظر آتے ہیں۔ دکن اور شمالی ہند کے شاعروں نے اس پتھند  
کو اپنایا ہے۔

جونین تم روپ کو نرگہ بچھ تھرت  
تم ہں پل پل سیس پر پلکیں ماست ماست  
(مراکت)

گھر میں راجہ کے ہے توہیروں کی سردار  
تجو سے کر سکتا نہیں سرگز میں دگار

(راماست)

گیت ہندوستانی ادب کی ایک قدیم صنف ہے۔ دکن گیتوں کی روایت  
ماضی کے اندھیرے میں دور تک چلی گئی ہے۔ الٹا گیت کی دہلی ہیئت سنسکرت میں  
گیت گووند کی شکل میں نمودار ہوئی درہندی میں دریا پتی نے ادہلی گیتوں کا سرمایہ  
پھوڑا۔ اردو گیت نے لوک گیتوں اور ہندی گیت دونوں روایتوں سے استفادہ کیا  
ہے۔ چونکہ غنائی شاعری ہے۔ اس لیے اس کا وجود اردو شاعری کے ابتدائی  
دور سے ہی نظر آتا ہے مگر ابتدائی دور میں گیت اور گیت نما غنائی نظموں میں حدفاصل  
قائم کرنا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض دکنی شاعروں کے یہاں ایسی غنائی نظمیں مل جاتی  
ہیں جن میں بڑی حد تک گیت کی خصوصیات نظر آتی ہیں۔ ان میں ہیئت کا اختصار  
جذبات کی شدت، ذات کا، ظہار اور داخلیت اور موسیقیت کے عناصر ہیں مگر غناء

طور پر ٹیک کی پہنکتی ورتکلی وحدت کی کمی نظر آتی ہے۔ اس لیے ایسی غنائی شاعری کو گیت نہ منظر میں کہا جاسکتا ہے۔ اس دور میں دورِ جحانات نظر آتے ہیں۔ ایک یہ کہ رد و بحر میں غنائی انداز کی نظمیں نظر آتی ہیں جن کی بدلی ہوئی صورت جدید گیتوں میں نظر آتی ہے۔ دوسرے موسیقی کی دھنوں میں ڈھنسنے ہوئے گیت۔ مگر دونوں کے گیتوں میں عورت کے جذبات کی صداقت، دلرب و ہیجہ کی نفسوانیت ملتی ہے یہی خصوصیت انہیں سرگیتوں سے قریب تر کر دیتی ہے۔

کوئی جاؤ کہو تھو سا جن رات میں یہ ہندی تو گیت گیت

امیر اپنے سات کب

مجھ پر میں دن رات کیا

دلدار کی کا نہ بات کیا

کئے مجھ کو ایسی دھات کیا

کوئی جیب دیکھو تھو سا جن رات میں یہ ہندی

دلی، دلاست، شاہی

دراہانت کا گیت ہندوستانی سنگیت کی دھن کے مطابق جو، زبان لہری

چچ دمن سندرکانی کے ہے

راج رکھو شیبہ ہماری میں چیری ہوں تمہاری

جرا دے سمجھ کر گاری

(انترو)

تیرنگوں نہ مپوڑ ڈارو نہ مارو پچکاری

آدھی دیر بہ صوب دیکھ پرے گی مارو بھوڑ ساری

کیں گے لوگ ستواری









عوامی جذبات کا ایسا خستہ اظہار ہے۔ لوک گیتوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک کو "مارگ گیت" اور دوسرے کو "دیشی گیت" کہتے ہیں۔ مارگ گیت میں شہرہ راگ اور رنگینیاں شامل ہیں۔ اور دیشی گیت میں ہلکے پھلکے گائے۔ مثلاً رادر، ٹھمری، درپٹا وغیرہ۔ موسیقی کے نقطہ نظر سے گیتوں کو مزدوروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ "نیر گیت" اور "گائیکیت"۔ نیر گیتوں میں سازوں کا غم۔ اور گائیکیتوں میں انسانی محن کا یا معنی لغزش شامل ہے۔ جس کا ذریعہ ظہر زبان ہوتا ہے۔ عام طور پر گیت سے ہی موثر انداز گیت (غمر ہی) مر رہتا ہے۔ ہندی میں ہیئت کے نقطہ نظر سے گیتوں کو "شہر گیت" اور "پرگیت ملنگ" کا نام دیا گیا۔ شہر گیتوں میں وہ گیت شامل ہیں جو سازوں پر موسیقی کی دھنوں کے مطابق گائے جاسکیں۔ پرگیت ملنگ میں ایسی غنائی نظیر شامل ہیں جن میں گیت کی بعض داخلی خصوصیات تو ہوتی ہیں مگر انھیں سازوں پر گایا نہیں جاسکتا۔ اردو میں بھی "گیت" اور گیت شاعری نظائریں ملتی ہیں۔ گیت شاعری غنائی نظموں کو گیتوں کے اوسین نقوش کہا جاسکتا ہے۔ جنھیں روایت کا درجہ حاصل ہے۔ جدید اردو گیت اسی کی ترقی یافتہ اور طاقتور ہیئت کا نام ہے۔ اردو گیتوں کے سرے میں لوک گیت، فہمی گیت اور ادبی گیت شامل ہیں۔

شہابی ہند میں مسلمانوں کی سلطنت کے بعد ادبی و شعری نقطہ نظر سے امیر خسرو کا نام بہت اہم ہے۔ امیر خسرو کے نام سے جو شخصیات منسوب ہیں۔ ان میں ہند کی فارسی ک آئینہ شہ ہے۔ اور گیت کی بعض خصوصیات بھی پائی ہیں۔ ان کی شاعری میں نسو بیت، سوچ، بون چال کی زبان کے عناصر خاص طور پر متوجہ کرتے ہیں۔ امیر خسرو کے بعد رام چند کی تحریک شروع ہوئی۔ اس کے بعد

پندرھویں صدی میں کبیر اور میر ابائی نے شاعری کو ذریعہ اظہار بتایا۔ کبیر ہندو مسہرلوں کو شیر و شکر کرنا چاہتے تھے، اس لیے انھوں نے غوامی زبان میں اپنے مقصد کی تبلیغ کی مگر اس میں ولسوانیت، حسن، لوح اور غنائیت نہیں جو گیت کے لیے مخصوص ہے۔ البتہ میر ابائی کے گیتوں میں گیت کی روح جلوہ گر ہے۔ میرا کے یہاں بگتی کی پنچ تیز ہے۔ اس کے بیشتر گیتوں میں کرشن جی سے اظہار محبت و عقیدت ہے۔ اس کے نغموں میں سپردگی، بیقراری، در محبت کی کیفیت ملتی ہیں۔ ان کے گیتوں میں جسم کی پکار ہے۔ مگر اس پر روح کے تقدس کا سایہ بھی ہے۔

اردو شاعری کا دکنی دور ۱۳۵۳ء سے ۱۸۰۷ء تک پھیلا ہوا ہے۔ ۱۲۵۳ء میں سلطانہ سہروردین حسن بہمن شاہ تخت نشین ہوئے اور ۱۸۰۷ء میں اورنگ زیب کی وفات ہوئی یہ زمانہ دکنی زبان اور شاعری کے لیے بہت اہم ہے۔ اس دور میں زبان اور اسلوب کی سطح پر فارسی، درہندی روایات کا امتزاج نظر آتا ہے ایک طرف فارسی اسفاظ، تراکیب اور صنعتوں کو اپنا یا چارہا تھا اور دوسری طرف ہندی روایات اور اس سبب کی طرف رغبت کا رجحان نام تھا۔ اس دور میں بہت سی غنائی تخلیقات وجود میں آئیں جس میں ہندی اور بول چال کی زبان کے عناصر کی فراوانی ہے۔ اس دور میں ایسی عشقیہ نظمیں وجود میں آئیں جن میں اگرچہ مرد کی عزت و تہ پر عشق کیا گیا ہے۔ مگر ان کے لہجے میں لوح اور سپردگی کی کیفیت ملتی ہے جس سے ایسی نظمیں گیت کے مزاج سے قریب تر محسوس ہوتی ہیں۔ اس دور میں ایسی نظمیں بھی مل جاتی ہیں جن میں عورت کی طرف سے اظہار عشق کیا گیا ہے۔ یہ انداز گیت کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ اس دور میں گیت کی کوئی واضح اور متعین ہیئت نہیں تھی بلکہ ہر ہیئت میں گیت لکھے جاتے تھے مثلاً



ہوتا ہے۔ اس دور کی شاعری میں بیشتر وہی خصوصیات ملتی ہیں جو دکنی شاعری کا طرہ امتیاز ہیں۔ البتہ زبان کی صفائی و صحت اور جذبے و خیال کی بہتہ نقش گری پر تو جہ بھی ملتی ہے۔ شمالی ہند کی شاعری میں غنائی نظموں کا وافر سرمایہ موجود ہے اور بارہ ماسوں اور سراپا نگاری کے نمونوں کے ذخیرے کو مد نظر رکھیے تو سرمایہ اور موقع ہو جاتا ہے۔ شمالی ہند کے ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں میں جن گیتوں کو شامل کیا ہے۔ ان کی ہیئت متعین نہیں، البتہ وہ ٹھمری، وادرا وغیرہ کے رنگ میں ہیں۔ اسی غنائی تخلیقات ہندوستانی موسیقی کے سانچے میں ڈھن کر دکنی دور کی گیت نما نظموں سے زیادہ رکش نظر آتی ہیں مثلاً

پالاگی کر جوری      شب م مویسے کھیلونہ ہوری  
گنتوں چراون میں نکسی ہوں      ساس نند کی چوری  
سگری بھنری رنگے بھجو      اتنی مستوبات موری  
شام مویسے کھیلونہ ہوری

(امانت)

اس دور کے گیتوں کے نقوش، اردو شاعری کا منظر نامہ اور گیت کی تکنیک کے تحت شامل ہیں۔ اس طرح کے نقوش جدید اردو گیت کے اولین نمونے ہیں جنہیں روایت کا درجہ حاصل ہے۔ گیت نماغنائی نظموں کی یہی روایت ارتقائی مراحل طے کر کے، جدید اردو گیت کی طاقت و ریست بن کر نمودار ہوئی ہے۔ بطور ذیل میں جدید گیت کی ریست کا تعین کیا گیا ہے اور اردو گیتوں کے سرمایے کا تجزیہ کر کے جدید اردو گیت کی تکنیک، اسلوب، زبان اور خصوصیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔





کی تین بہت واضح صورتیں نظر آتی ہیں۔

(الف) یہ گیت کے بندوں کے مصرعوں سے ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے مختصر ہوتی ہے۔

ہٹ مندر کے کھوں  
دور کہیں کب بھر ناگادے پہنے کے سے راگ  
لٹنے کو ہے دن کے ہاتھوں تاروں کا یہ ہاگ  
سکھیاں اپنی ہٹ میں لٹیں کریں دلوں کی کھو  
پنگھٹ پر ہر کوئی چپ ہے گرتی گگرمی ڈول  
ہٹ مندر کے کھوں

(سائمنڈ می)

(ب) یہ گیت کے بندوں اور مصرعوں کے ارکان اور ماتراؤں کی تعداد سے مدد دی جاتی ہے۔

آج بھی انکار  
نیک کچھ تو بول  
ان ہونٹوں کو کھول  
جو کرتے ہیں پیار  
آج بھی انکار

(ڈاکٹر مسعود حسین خاں)

(ج) ٹیک کی چلتی گیت کے بندوں کے دوسرے مصرعوں سے ارکان اور ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے طویل ہوتی ہے۔

اور دبائے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار  
چلتی آدھی رک نہیں سکتی  
اڑتی بدلی جھک نہیں سکتی  
نتھی لہریں روک سے بن جاتی ہیں خونی دھار  
اور دبائے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار

(غافل غزل)

ان تینوں مثالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ گیت میں ٹیک کی چٹکتی  
گیت کے بندوں کے دوسرے مصرعوں کے مساوی بھی ہو سکتی ہے اور ان سے مختصر  
اور طویل بھی ہو سکتی ہے اور گیتوں میں یہ تینوں شکلیں عام اور مقبول ہیں۔  
لیکن گیت میں محض ٹیک کی چٹکتی ہی کافی نہیں ہے۔ بلکہ اس سے قبل یک  
دو مصرعے کی موجودگی بھی ضروری ہے جو ٹیک کی چٹکتی سے باہم مقفلی ہو۔ اس کی بھی تین  
صورتیں ملتی ہیں۔

(الف) یہ مصرع ٹیک کی چٹکتی سے دارکان کی تعداد اور مائراؤں کی گنتی کے  
لئے نہیں مختصر ہوتا ہے۔

آنسو گوندھ کے مہنے پر ویا پریم ملں کا ہار  
یتری پریت کی دست زلی میر پانگل پسپ  
گھور تراشے کہت کر آیا تیسرے دردار  
نیر کے دیپ جلائے

دھیرج کون بندھائے بھگوان دھیرن کون بندھائے

(ب) اسلوبِ رسواں

یہ ٹیک کی چٹکتی کے دارکان اور مائراؤں کی تعداد کے لحاظ سے مساوی ہوتا ہے

جہاں جہاں میں میں ملن کی آس ہے  
 شرم لیا کے جی کو جلا میں  
 دور کھیتوں میں مجھ کو بلا میں  
 ہسکے ہونٹوں پر پیسہ کا ناؤں  
 تھا ہے بابل کا ڈرور سے پاؤں  
 گرے دھیان سخن کا آس ہے  
 جہاں جہاں میں میں ملن کی آس ہے

زبان شیرازی

(ج) یہ ٹیک کی چمکتی ہے (ارکان کی تعداد اور متراژ کی گنتی کے لحاظ سے) طویل ہوتا ہے۔

تم بات کسی کی مان لو  
 زیرِ پھری آنکھوں میں جاگے لال گلابی دوسے  
 چہک چمک سو گئے ستارے لے لے کے ہلکے  
 ہم آج نہ سوئیں گے تم اپنے دل میں ٹھکان لو  
 تم بات کسی کی مان لو

رَبِّهِمْ تَعَالَى

ان تینوں مشلوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ٹیک کی حکمت سے پہلے آنے والا مصراع جو ”ٹیک کی حکمت“ سے ہم مقفی ہوتا ہے، اس سے بڑا چھوٹا اور سبکی ہو سکتا ہے اور دگیتوں میں یہ تین صورتیں عام اور مقبول ہیں۔

ٹیک کی چٹکتی اور اس سے پہلے آنے والے مصرع کے بعد گیت کی بحر بندوں اور ترتیب قوافی پر غور کر لینا ضروری ہے۔ جہاں تک گیت کی بحر کا تعلق ہے ہند

کی مدت تک یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس کے لیے ایک خاص نوع کا چھند مخصوص ہے۔ یہ بات تالی چھندوں میں لکھا جاتا رہا ہے۔ مگر اردو میں گیت کے لیے کوئی خاص بحر مخصوص نہیں کی گئی ہے۔

بحر کے نقطہ نظر سے اردو گیتوں کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض گیت خالص ہندی ماترائی چند میں اور بعض خالص اردو بحر وں میں لکھے گئے ہیں بعض گیتوں میں ہندی اردو بحر وں کا متزاج بھی ہے مگر ایسا شاذ و نادر ہی ہوا ہے در بعض گیت ایسے بھی ملتے ہیں جن کے مختلف مصرعوں میں ماتراؤں یا ارکان کی تعداد مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً

میر گئی دکھ کے گاتے گاتے

پ لٹریچر سوسائٹی

روئے روئے من و صبر نے

یہیں لکھوانے

اس اندھے کی سٹخی ہوں میں



آپ کو یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ کیا ہے۔

## آشاکو کھانوں

آپ لوٹنے والوں

(۱) **تصویری**

بحر کے تنوع کے، یکش بحر ہے، لطافت شہدی، نگار صہبائی، انداز ضلی و نور  
ڈاکٹر مسعود حسین خان نے کہے ہیں۔ چونکہ ہدیت منار کے شعری بحر کی خارجی صورت گری  
کا نام ہے۔ اور اس کا تعلق شعری بحر کی بنیادی صنعت سے ہوتا ہے۔ اس لیے

گیت کی ہیئت کا ہر عنصر خواہ وہ لفظ ہو یا لفظی تصویر ہو یا قافیہ شعری بحر ہے  
کے تابع ہوتا ہے۔ اس لیے گیت کے لیے کوئی ایک بحر مخصوص نہیں کی جاسکتی۔  
جذبہ و خیال اپنا آہنگ خود تراش دیتا ہے لیکن پھر بھی گیت کے مزاج و منہاج کے  
پیش نظر گیت کے لیے مাত্রائی چھند زیادہ موزوں ہیں جن شاعروں نے گیتوں میں  
مাত্রائی چھندوں سے کام لیا ہے انہوں نے اپنے گیتوں میں حسن اور تاثیر کے عنصر کو  
بڑھایا ہے۔ گیت کے لیے اردو کی ایسی بحر بھی مفید ہیں جو ہندی کے مাত্রائی چھندوں  
سے قریب تر ہیں۔

جہاں تک گیت کے بندوں کے مصرعوں کی ترتیب قرآنی کا تعلق ہے وہ ہر شے کے یہاں مختلف ہوتی ہے گیت کے مصرعوں کا تسلسلہ ہر شے کی ترتیب اور قرآنی کی زنجیر جذبہ کے بہاؤ کی تابع ہوتی ہے۔ اس لیے جذبہ کی لہروں پر حجاب کی طرح قرآنی، بھرتے چلے جاتے ہیں۔ گیت کے بندوں میں قرآنی ایک طرف جذبہ کی خاصیت کی ترسیل کرتے ہیں، دوسری طرف گیت کی غنائیت میں اضافہ کرتے ہیں۔

رد و گیتوں کے سرمایے پر غور کرے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو میں دو درجہ تین  
 نہیں اور چار چار مصرعوں کے بند ہیں۔ دو مصرعوں کے بند میں ترتیب قوافی الف الف  
 اور الف ب ہو سکتی ہے۔ تین مصرعوں کے بند الف ب ب ب / الف الف ب / الف  
 ب ب الف اور الف الف الف زبہ مقبول ہیں۔ چار مصرعوں کے بند میں الف  
 الف الف الف / الف الف ب ب / الف ب الف ب / الف ب ب الف  
 نظر آتی ہیں لیکن پہلی تین ترتیبیں زبہ مقبول ہیں۔ گیت کے بندوں کی ترتیب اور  
 اس کی ترتیب میں گیت کاروں نے اتنا اور حسن ذوق کا مظاہرہ کیا ہے اور ہر اچھے  
 نیت میں قوافی کی نئی ترتیب سے ایک دلکش صوتی کیفیت ابھرتی ہے۔

## ۴۲ کالی رات

والف



کبھی کبھی آخر میں ضرور ہر یا جاتا ہے۔ مگر کھر گیت کی چنگتی سے باہم مقفی ہوتا ہے اس لیے یہ قاری اور سامع کے ذہن میں محض کو اپنے آہنگ اور شدت اثر سے ہو کر جاتا ہے اور گیت میں موسیقیت کا عنصر بڑھ دیتا ہے۔ مثلاً

دیپ جلیے جاتی ۔

میں تو نیند کی مائی راما

دیپ جلیے جاتی

کو دیر دمن کا بیسا کو دیر جاتی رام

سدا بسرتی بونہ نہ پاتی میں دکھ پاتی رام

پیت گنوا لرام

لکھ لکھ پھاڑوں پاتی رام

دیپ جلیے جاتی

(شہاب جعفری)

اس ٹکڑے میں "میں تو نیند کی مائی راما" محض ایک بار ہی آیا ہے۔ جرجیت کی ابتدا میں ہے۔ گیت کا ریٹ میں یہ ٹکڑا بند نظر آتا ہے اس لیے اس کو ریٹ میں گیت کے دائرہ میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو گیت کے لیے کوئی بحر مقرر نہیں ہے۔ بندوں کے مصرعوں کی تعداد اور ترتیب قوافی بھی متعین نہیں ہے۔ اس کا انحصار شاعر کے موڈ اور جذبہ کے بہ و زبر ہے کہ وہ اپنی شکل کیا بنالیتا ہے؟ اس میں تنوع اور ایک کی کافی گنجائش ہے۔ نہ اس گیت کے لیے "ٹیک کی چنگتی" اور اس کا مددگار مصرع ضروری ہے جو ٹیک کی چنگتی سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ نہ دونوں میں سے ایک کی ہی بھی ہو وگیت ہیٹ کے نقطہ نظر سے ناقص ہے۔ اس کے علاوہ گیت کا مختصر ہونا اور





یہاں یہ ہیئت خاص طور پر نظر آتی ہے۔ الطوافِ شہد کی اور دوسرے شعرا کے یہاں بھی اس کا اثر ہے

میرے دل کا داغ  
 پیاری میرے دل کا داغ  
 میں ہوں دل کے باغ کا مال  
 لایا ہوں پھولوں کی ڈال  
 نازک نازک پھول ہیں جیسے آجسے آجسے داغ  
 ایسا ہی بے داغ ہے پیاری میرے دل کا باغ  
 پیاری میرے دل کا باغ  
 میں ہوں دل کے باغ کا مال  
 لایا ہوں پھولوں کی ڈالنی  
 الفت کا اظہار  
 پیاری الفت کا اظہار  
 میری ٹھنڈی ٹھنڈی آہیں  
 تیری یہ حسیں ان لگا ہیں  
 ان پھولوں کی ہر ڈالی ہے اک گلشن بے خار  
 ان پھولوں کی ہر لگت جیسے الفت کا اظہار  
 پیاری الفت کا اظہار  
 میری ٹھنڈی ٹھنڈی آہیں  
 تیری یہ حسیں ان لگا ہیں

(حقیقہ چاندھری)

حقیقت کی ایسی نظموں میں گیت کے بعض عناصر موجود ہیں مگر ہیئت کے لازمی  
تزو اور گیت کی بعض داخلی خصوصیات کا فقدان ہے اس میں ٹیک کی پختی اور مددگار  
مصرع نہیں ہے۔ دوسری طرف اس کے دونوں بندوں میں، یک ہی جذبہ کا بہرہ  
ہیں ہے بلکہ اس میں ”تکمار خیاں“ کی روایت کا اثر ہے۔ حقیقت کے یہاں ”اندھی  
قوانی“ ”یمن اور موت“ ”فرشتہ کا گیت“ وغیرہ ایسی ہی گیت نما نظمیں ہیں۔ ان نظموں  
کی ترتیب، قوانی اور بندوں کی ساخت پر استنار، فارم کا، اثر ہے۔ پنڈت ہری چند  
خنزئی بھی انہیں گیت کہا ہے۔ مگر مجھے ان کی رائے سے اتفاق نہیں ہے۔  
(ج) گیت نما نظموں کی ایک اور پچھلا ہیئت ہے جس پر آزاد در معری  
نظم کی تکنیک کا اثر ہے۔ اس کی تمام شکلوں کا احاطہ کرنا مشکل ہے۔ اس ہیئت میں  
تزاد کی کئی محدود امکانات ہیں۔ ایسی نظموں میں گیت کی داخلی خصوصیات بدرجہ اتم  
ہوتی ہیں مگر گیت کی خارجی خصوصیات کا فقدان ہوتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان،  
فتیس شفاقی، نگار صہبانی اور عشرت رحمانی وغیرہ کے یہاں ایسی گیت نما  
نظمیں ملتی ہیں۔

اک گئی شام کی بنسی دیکھو  
چھاؤں قدم کی بھاگے  
بکھر چکے ہیں سارے پتے  
من مینا کے مشر ہیں سچے  
سات سروں کے پھر سے باہر  
را دھا را گ اللہ لے  
بند ہیں یمن کو اثر سے  
جنم جنم کے گن ہیں جس میں

پانی تھن کے پٹن میں جس میں

یاد اس کے جڑوں میں رکھ دوں

بشی اور متوالے

تم تو بھوگو اے

(تکاڑھیائی)

اس تجزیہ کا حصہ یہ ہے کہ گیت غنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے مگر غنائی شاعری کی ہر ہیئت گیت نہیں ہے۔ خالص گیت، درگیت نہالظموں میں فرق کرتا ہے اور گیت محض اسی ہیئت کو، نہ چاہے جس میں گیت کی ہیئت کی داخلی اور خارجی وہ خصوصیات ہوں جن کا تعین سطور یا میں کیا گیا ہے۔ گیت اور گیت نہالظموں کے دیگر تنوعات کا تجزیہ ”گیت کی تکنیک“ کے تحت کیا گیا ہے۔

**تکنیک** شاعری کی دوسری پیمائشوں کی طرح اگرچہ گیت اور گیت نہالظموں کی تکنیک بھی داخلی اور خارجی عنصر کی ہم آہنگی، نواخت اور متناسب سے وجود میں آتی ہے مگر گیت اور گیت نہالظموں کی تکنیک میں داخلی عناصر خارجی عناصر پر چھائے رہتے ہیں، جب تک جذبہ کی شدت حرکت اور موسیقی، لفظ و بحر و قوافی کے سنگیت کی ہر در میں تبدیل نہ ہوئے۔ گیت کی تکنیک کامیاب نہیں سمجھی جاتی۔ گیت کی تکنیک میں لفظ و معنی کا ایک دوسرے میں تحلیل ہونا ہی ضروری نہیں، بلکہ جذبہ کا حروف و صوت کی طبعی صورت اختیار کر لینا بھی لازمی ہے۔ گیت کی تکنیک عمل کے لمحہ اول سے گیت کی ہیئت میں شامل رہتی ہے۔ درگیت کی ہیئت کے دوسرے عناصر اور لوازم کی نشوونما کے ساتھ اس کی نشوونما بھی ہوتی ہے اور گیت مکمل ہونے پر بھی مکمل ہو جاتی ہے اور تکمیل کے بعد ہی اس کی شناخت بھی ہوتی ہے تکنیک کا



عجب ہے یہ زندگی کبھی ہے غم کبھی خوشی  
 ہر ایک شے ہے بے یقین ہر ایک چیز عارضی  
 یہ گال زرد زرد سے آٹے ہوئے ہیں گرد سے  
 ستم رسیدہ دل یہاں تڑپ سبھی درد سے  
 یہ چھوڑیں کہ جن پر ہے ستم کی داستان کبھی  
 عجیب ہے یہ زندگی

(تغزیر نقوی)

پدشہی کی خصوصیت یہ ہے کہ پد کا پہلا چرن سر بند کے بعد دہرایا جاتا ہے۔ اس  
 گیت میں یہ اعتزام کیا گیا ہے۔ اس گیت میں زندگی کی ستم رانیوں پر حیرت اور کرب  
 کے احساس کو سمویا گیا ہے۔ چونکہ شاعر نے اس کی بحرین لعل فارسی رکھی ہے جو قلعن  
 مفق قلعن کی تکرار سے بنتی ہے اور جس کا مزاج زمزمیہ ہے اس لیے اس گیت میں وہ  
 کسک اور کیف پیدا نہیں ہوا جو گیت کے لیے ضروری ہے۔ بستر بکر کی خوش حرمی  
 اور خوش آمدنی سے تھوڑا سا سلف ضرور ملتا ہے۔

اردو شاعروں نے پدشہی میں تھوڑا سا تصرف کر کے اردو چرن پر مختلف انداز کے  
 بند بھی لکرا دیئے ہیں اور گیت نہ نظموں کی تکنیک میں خوش گو راضا نے کیے ہیں۔

اب بھی نہ آئے سون کے چین

ناکوئی سا تھی نا کوئی م جن نا کوئی میر ہے سہیل

برہ کی بی رت گزاروں دُر کی ماری کیسے کیسلی

(استغفر شہین)

کب آؤ گے بہتیم بہتیم رات

کب آؤ گے یہ ایک دھڑ دھڑ

رہ گئے پاؤں چلتے چلتے  
تھک گئیں آنکھیں رستہ کتے  
کب آؤ گے یہ تھر پیارے

(محمد امین تائیر)

ان دونوں ٹکڑوں میں پورا پورا نہیں ہے، مگر پڑکا ٹکڑا "چرن" ضرور ہے۔ اگر اس کو چرن نہ بھی تسلیم کیا جائے تو بھی اس ٹکڑے کے ٹیک کی ہنکتی کے بار بار واقع ہونے کی صورت میں "چرن" نما، ضرور، تپا پڑے گا۔ پہلے ٹیک میں ایک چرن اور دوسرے میں دو چرن ہیں جن میں پہلے چرن کی تکرار ہوئی ہے۔ یہ تکرار ہی پیشگی کے اثر کو ظاہر کرتی ہے۔ اب ایک صورت اور دیکھئے۔

سے دل نادان

سُرا سونا کر گئے مجھ کو دردِ ن کے جہان  
کس کس نے توڑے ہیں تجھ سے الفتِ کیمیاں  
راتیں کتنی سوئی ہیں، اب دن کتنے ویران

(سیف الدین سیف)

اس ٹکڑے میں "چرن" کے ساتھ تین مصرعوں کا بند ہے جس میں "ک اور ن" کے آہنگ نے ایک دردِ زلفنگی پیدا کر دی ہے اور تاثر کو بڑھا دیا ہے۔ یہ تکنیک ہمیں ہمیں ٹکی بلکہ گیت کا ردل سے چرن پر ۲، ۵، ۶، مصرعوں کے بندوں کا اضافہ کر کے اس تکنیک کے نئے امکانات کو برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس تکنیک کا ایک دلکش تجربہ مصطفیٰ زیدی کے یہاں ملتا ہے۔

آں پ کے دیس

سات سجدہ پر رے گوری آئی پلکے دیس  
روپ بدسی میگوں جیروں پڑب کا سندیس

میں لمبی پلکیں جن میں تلواروں کی کاسٹ  
نیلی نیلی آنکھیں جیسے چمنا جی کے پاسٹ  
آنکھڑیاں یا ٹھنڈے ٹھنڈے دریاؤں میں سیپ  
روشن روشن چہرہ جیسے دیوالی کے دیپ  
لہدم جیسی رنگت کے یہ نرم سنہرے کبس  
کئی پیما کے دیس

(مصطفیٰ زیدی)

اس ٹکڑے کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں چرن ”کئی پیما کے دیس“ ہے۔ بلکہ یہ ہندی چھند ”سرسی“ میں ہے جو بہت مترنم ہے۔ مصرعوں کے قوافی کی ترتیب یہ ہے کہ پہلا دوسرا تیسرا چوتھا اور پانچواں چھٹا آپس میں مقفی ہیں یعنی تین مطلعے الگ الگ قوافی میں ہیں۔ اور ساتواں مصرع ”ٹیک کی پکتی“ یا چرن کے قافیے میں ہے جو چرن کے آہنگ کو اور نمایاں کر دیتا ہے۔ اس میں قوافی کے تنوع اور اسخری دو مصرعوں کے ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کے اختلاف سے غنائیت میں اضافہ ہوا ہے۔ اس گیت کی جمالیاتی مضامنی دل و دماغ کو مسحور کرتی ہے مگر اس پر ہندی اور اردو کی سربانگاری کا اثر ہے جس سے اس میں خارجیت کا عنصر بڑھ گیا ہے اور تاثر سے زیادہ حسن اور آرائش کا اضافہ ہو گیا ہے۔ اب ذیل کا یہ بند دیکھئے۔

تہی سب کا ہا لن ہار

تو نے یہ سننا نہ پایا، اتنا سا را کھیل رچایا  
موتی ہمیرے سونا دپا، تیسری دولت تیری مایا  
دن کے دھوپ تیرا پر تو، رات کے سر پہ تیرا مایا  
پھولوں سے دھرتی کو ڈھنپا سادوں سے آکاش مایا

اگ ہوا مٹی درپانی سب میں جاند اٹل کو بنایا  
تو ہی پالنہ ہے سب کا، سب تیرے بالک ہیں خدایا  
تو سب سے رکھتا ہے پیار  
تو ہی سب کا پالنہ ہمار

— (حقیقت جاسم بھری)

اس گیت میں چھ مصرعوں کے بعد چرن آتا ہے جو ایک بکنا قید میں جوتے ہیں اور ہر  
مصرعہ دو برابر حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ چرن سے قبل چرن سے باہم مقفی ایک مصرعہ اور  
بھی آتا ہے جس سے ایک طرف گیت کی بیئت کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور  
دوسری طرف نغمی کا عنصر بڑھتا ہے۔

پدشلی کی تکنیک بہت سچکدار اور وسیع ہے۔ اردو گیتوں میں اس کے وسیع امکانات  
نظر آتے ہیں۔ پھر بھی ابھی تک اس کے پورے امکانات کو نہیں برتا گیا ہے۔  
اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ ہندی ماترانی چھندوں کے التزام کے ساتھ  
پدشلی کو برتا جائے اور اس تکنیک کے دائرہ کو مزید بڑھایا جائے۔ ہندی میں  
گیت کے یہ ماترانی چھند خصوصاً ہیں اور گیت نگاروں نے بحر کی تخصیص نہیں  
کی ہے مگر گیت کے مزاج کے پیش نظر یہ بات بھی جاسکتی ہے کہ گیت کے لیے  
ہندی چھند ہی زیادہ موزوں ہیں۔

رب، ہندی چھند شاستر ایک وسیع شاستر ہے جس میں ایک بحر کی لاتعداد  
ذیلی بحریں ہوتی ہیں جن کے آہنگ میں نازک و لطیف امتیازات جوتے ہیں۔  
اگرچہ اردو کے گیت لکھنے والوں نے ہندی چھندوں کے بہت کم امکانات کو برتا  
ہے۔ پھر بھی بعض بعض چھندوں میں گیت لکھے ہیں۔ انہوں نے ہندی چھندوں کے  
انتخاب میں اردو بحروں سے قریب تر چھندوں کو اختیار کیا ہے۔ اگرچہ حقیقتاً جائزہ







پالا لگی کر جوری — شیا م مو سے کھیلا نہ ہوئی  
گنتیں چراون میں نکسی ہوں۔ ساس خند کی چوری  
سگری چڑی رنگ نہ بھورو۔ اتنی سنو بات موری  
شیا م مو سے کھیلا نہ ہوئی

\_\_\_\_\_ (امانت)

اور پیاکے پھر میں بڑی اس طرح اٹھ رخصت پات کرتی ہے۔  
رت برکھا کی آئی رہے گی۔ آج بیا کو کل نہیں آوے  
موری اور سے۔ دن سبھی — کو داس کو سمجھئے  
پیا بن گھٹا نہیں چھتے

\_\_\_\_\_ (امانت)

اند بھاکے گیتوں پر رادھا کرشن کے پیچ کی رویت کا اثر ہے۔ ان میں  
”برندا بن“ کی رومان خیز اور اساطیری فضا ملتی ہے۔ ان میں ہجر و وصال کی  
کیفیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے اور ایک برہ کی ماری تازی و ریلن کی بدھت  
میں مست عورت کے جذبات کے کوندے سے لپکتے ہیں۔ عورت کے روپ کا  
بیان بھی دلاؤینہ ہے اور اس پر ہندی، وید فارسی کی سراپا نگاری کی روایت کا اثر  
بھی ہے۔ اس کے علاوہ امانت کے گیتوں میں درد و رنج، انتظار و  
خلش نیز ادا س کی کیفیات بھی ملتی ہیں جنہیں سنگیت کی دھنوں نے ور  
شدید کر دیا ہے۔

موری آنکھیاں پھر کن لگیں۔ کیا ہوا یا کہ گھڑ گئیں سسکیاں  
آنکھیاں پھر کن لگیں  
نینن کی پچکا می بند کے۔ انسون رنگ میں جوری

بن پیا مکھ ہر رکے تھ پر ۔ کھوب گھاں موری  
 نینن کی پچکاری بنا کے ۔ افسون رنگ میں موری  
 بن سیاں دینچہ سلگت موری

راہانت

آغا حشر کے یہاں بھی یہی تکنیک ملتی ہے ۔  
 دیکھو بلما موری بالی عمریا  
 میں مل بل جہ وگرو الگاؤں، سجن موہن کو رچھاؤں

اوجبان

ہوتے فیماں دشمن مری جونا کے ۔ جگر پر ہیں چر کے نظربان کے  
 آغا حشر

۲۔ ہندی چھندوں اور اردو بحرؤں کا امتزاج

اردو میں ہندی چھندوں اور اردو بحرؤں کے امتزاج کی صورتیں بھی ملتی  
 ہیں۔ بہنی صورت یہ ہے کہ اردو گیت کارڈوں نے ایسی بحرؤں کا انتخاب کیا ہے  
 جو ہندی اردو میں مشترک ہیں۔ دوسرے یہ کہ یک ہی گیت میں دو بحرؤں کا امتزاج  
 کیا گیا ہے۔ عظمت اللہ خاں کا عروضی نقطہ نظر اگرچہ ہندی چھندا دارو عروض  
 دونوں سے مختلف ہے، مگر اس کے دونوں کے امتزاج کی شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔  
 (الف) مرنی کی دھن پر گویوں کے دل میں امنگ ٹھتی ہے اور وہ، اس  
 طرح خوش ہوئے لگتی ہیں۔

گوئل بن میں برسا رنگ  
 بانسے ہر گھر میں مردنگ



کی کیفیت کو اس طرح پیش کیا ہے۔

درد مانے سے بھرے گی گیتوں کی گنج

وچھوٹے سے ڈبے والے

انگلی کان میں دھرنے والے

بڑتا پنچھی قیدی ہو کر اور پچھلے رات

اور دہانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنج

(رفاعہ غزلوی)

اور اس دے کر پڑے جی کے عامہ میں کیا کیا گزرتی ہے۔ اس کا اظہار اس تکنیک میں اس طرح ہوا ہے۔

پرستے بس میں

دل ہے پردے بس میں

پدر رب میں جا کا ہے سویر۔ دور ہو دنیا کا اندھیرا

لیکن گھر تاریک ہے میرا

پہچم میں جاگتی ہیں تھنیں۔ پھر آہیں سرست ہوا میں

جاگ، ٹھو میخانے والو۔ پیٹنے، ور پلانے والو

زہر ملاؤ ریس میں

دل ہے پرستے بس میں

(حسیظ بیان دھری)

حسیظ نے، رکان کی کمی دہشی سے گیت کے مصرعوں کو اس طرح مرتب کیا ہے کہ وہ

دیکھنے میں بھی اچھے لگتے ہیں اسی طرح یادوں کو دیکھ کر شاعر کے ذہن میں کیا کیا پیکر  
بھرتے ہیں۔



کی تکنیک اور ۴۔ حق لعل اردو محروں کا استعمال۔

غزل کے ایک شعر میں دو مصرعے ہوتے ہیں پہلے شعر کے دونوں مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں۔ باقی اشعار میں دوسرے مصرعے میں قافیہ ہوتا ہے۔ تمام اشعار میں ایک ہی بحر ہوتی ہے۔ آخری شعر میں شاعر کا تخلص ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ آزاد و رنخود مکتفی ہوتا ہے۔ رز و گیت میں یہ تکنیک بھی مکتفی ہے۔ مگر یہ زیادہ موزوں تکنیک نہیں ہے۔ کیونکہ گیت میں ہر شعر کے آزاد و رنخود مکتفی ہو سکتی صورت میں تسلسل خیاں اور گیت کی وحدت ختم ہو جاتی ہے۔ بعض گیت نگاروں نے اس تکنیک میں گیت لکھے ہیں۔ ہندی میں اس تکنیک کو غزل - شیلی کا نام دیا جاتا ہے۔ محبوب کے ردمل سے بے نیاز ہو کر پری اس حرج گزر رش کرتا ہے کہ۔

محبوب ہے نہ چلے دے نہ آو بھگون ہ بڑھ نے دے  
ک ہاگل پری کو پنے چاہت کے نغے گانے دے  
تو رانی پریم کہانی کی چپ چاپ کہانی سنتی جا  
یہ پریم کی دانی سنتی جا۔ پری کو گیت سنانے دے  
(میرجی)

اندر سبھا میں یہ تکنیک بھی تی ہوتی ہے۔ گیت بعنوان "ٹھمر کی زبان پریم پری کے بچہ دھن گھنچ کے" غزل کی تکنیک میں ہے۔

دل تہمت دن رنیاں سے	راجا جی کر دوسرے بیاں سے
سو تن جل کے لگیں سے	بہم دی آدر سے تم سے دن دن
دھڑکت ہیں موری پھتیاں سے	حیرا ڈرت تم سے در سن سے
لکھ کے پٹھار و پستیاں سے	درس اس کا کا چاہے ہکا

(امانت)



مثنوی کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تمام شعروں میں یک بحر ہوتی ہے۔ ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع کے قوافی جدا گانہ ہوتے ہیں۔ اس کے اشعار میں معنوی سلسل ہوتا ہے۔ یہ تکنیک گیت کے مزاج سے قریب تر ہے، مگر ایسے گیتوں کی ہیئت گیت کی جدید ہیئت سے مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے غزل کی تکنیک کے گیتوں کی طرح ایسے گیتوں کو بھی گیت نہ ماننا زیادہ مناسب ہے۔ سادوں کے مہینوں میں یتیم کے انتظار میں سمجھنی کا یہ حال ہے کہ :

سادن بیتا بجائے سمجھنی یتیم گھر نہیں آئے  
کیسے کاٹوں رات درد کی ناگن بن بن کہ آئے  
گنجِ شکر پٹے پہ جھوٹے دل کر سکیں بھجوریں  
پینگ بڑھائیں نہ ان آئیں اپنے من میں پھریں

(خاطر غزنوی)

مسموع کی تکنیک جدید گیت کی ہیئت سے قریب تر ہے اور اس کے اثر سے گیت کی تکنیک نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ اس تکنیک پر استعاروں کی مختلف شکلوں کا، تر بھی ہے۔ بستی رنگ اور قدیم رنگ کی تمنائوں کی جاتی ہے کہ :

رنگ دے — رنگِ قدیم رنگ

رنگِ قدیم رنگ بے دریغ بے درنگ

جس کی صو سے مات ہو رنگِ بازی رنگ

عشق کے لباس کو

رنگِ شوخ و شگ دے

رنگ دے — رنگِ قدیم رنگ

حقیقت جو مدھری

مسطور بالا میں اردو کی جن تکنیکوں کا ذکر کیا گیا ہے ان کے خدو خال بہت واضح ہیں۔ ان کی بہت سی ذیلی، ورثنی صورتیں بھی ہو سکتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر گیت کی اپنی الگ تکنیک ہوتی ہے جو شری تجربہ ہی سے اس کے ساتھ ہوتی ہے اور تکنیک کے داخلی اور خارجی عناصر کے تناسب، متناسب اور ہم آہنگی سے تکمیل کی طرف بڑھتی ہے۔

**اسلوب** | گیتوں کے اسلوب میں "حسن بیان" سے زیادہ "انفرادیت  
حسن بیان" کی اہمیت ہے۔ حسن بیان کی انفرادیت شعری

تجربہ کے لفظ سے نمودار ہوتی ہے اور گیت کی خصوصیات، غنیمت جذبہ کی وحدت و شدت، خود اظہاریت اور داخلیت نیز حسن ایجاز سے پروان چڑھتی ہے اور ان سب کا مجموعی اظہار الفاظ، بحر اور قوافی کے آہنگ، تشبیہ و تمثیل کے رنگ و راستعارہ و پیکر کی صورت میں ہوتا ہے۔ گیت میں جذبہ، احساس، خیال، فکر یا موڈ ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک ایسا غنائی پیکر اختیار کر لیتے ہیں جس کی زبان اور اسلوب ہر لوگ گیت اور سوانی ظہار کی خصوصیت کی مہر ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں کی زبان کی طرح، اسلوب بھی روایتی اور انفرادی عناصر کے مخصوص امتزاج سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہاں گیتوں کے الفاظ کی بعض خصوصیات کا ذکر بے محسوس نہ ہو گا۔

گیتوں کی زبان میں اس غلط فہمی یا معنوی انفرادیت کے ساتھ فارسی یا ہندی انفرادیت کو ایک خاص سانچے میں ڈھال لیتے ہیں۔ حروف کی غنائیت ایک مخصوص انداز اختیار کر کے لفظ کی موسیقی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لفظ، ترکیب و ترتیب جملے کے آہنگ میں، وریہ سب چیزیں فنی تخلیق کی صورت اختیار

کر کے ایک لغزین جاتی ہیں۔ اس پورے لسانیاتی آہنگ میں بحرِ توانی کا آہنگ بھی شامل ہو جاتا ہے اور یہ دونوں آہنگ جذبہ کے آہنگ کی ڈور سے منسلک ہوتے ہیں۔ اس طرح گیت میں آہنگ کی بڑی ہیئت ہے۔ آہنگ بڑی حد تک جذبہ کی ترسیل اور خیال کے تدارکوں کی تکمیل نیز جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتا ہے "سیر کی دھڑکت" کا یہ بند دیکھئے جس میں الفاظ کا آہنگ سحر کاری کرتا ہے۔

ہلکی ہلکی دھوپ

دھوپ کے اندر رُوپ

رُوپ کے اندر رنگ

چل بھی میرے سنگ

گوری

جنگل میں ہے رنگ

(جوش میح آبادی)

اس میں حرف "ر" اور "گ" کی تکرار نے حرف کی لنگلی کو اور رُوپ، دھوپ نیز رنگ، سنگ توانی نے لفظ کے آہنگ کی تشکیں کی ہے۔ یہ دونوں آہنگ بحر کے آہنگ سے ہم کن رہ کر جذبہ کی ترسیل کا بہترین ذریعہ بن گئے ہیں۔ اسی طرح یہ ٹکڑا دیکھئے :

سائیں سائیں کرتی ہوائیں یک ہی سمت کو جاتی ہیں

سینگتے پانی کے سینے پر تاپ کے جی بہساتی ہیں

سستی تھی نہ کبھی جن کو ب میں دیکھتی ہوں اور سستی ہوں

زیوم نظر

"سائیں سائیں کرتی ہوائیں" ایک خاص تاثر کی ترسیل کرتی ہیں اور پھر "سینگتے پانی"

کے سامنے پر۔ ”ناپ کر زمین کو یک مہیب آواز کی طرف منتقل کرتی ہیں اور وہ ہے پانی کے بہاؤ کی آواز یہی دونوں آوازیں اس گیت کے بنیادی خیال کی ترسیل کرتی ہیں جس کے پس منظر میں ایک اجودہ عورت کی یہ فریادیں گزریں ہو جاتی ہے کہ ”سنتی تھی نہ کبھی جن کو اب دیکھتی ہوں اور سنتی ہوں۔“

گیت کی ترکیبوں کی ترتیب میں تکرار حروفِ پنجیس اور، س کی تمام صورتیں، ہم مخرج لفظ اور قوافی کا آہنگ آواز کی اشارت کا حس بڑھا دیتا ہے۔ اس حس میں جذبہ کا آہنگ مزید اضافہ کر دیتا ہے۔ یہ سارے جز اٹھل مل کر بحر اور لے کی موسیقیت میں پنجیس مروجے میں گیت کے اسلوب میں آہنگ کی تمام کیفیتوں کے غلوہ بحر کی موسیقیت بھی بڑی، ہیئت رکھتی ہے گیتوں میں نسوانی لب و لہجہ اور اظہار کی دوسری خصوصیت کی اہمیت کا اندازہ، اس بات سے ہو سکتا ہے کہ بہنی عننا صر یا غیر نسوانی اسلوب گیت کے حقیقی اسلوب کو بگاڑ دیتے ہیں گیتوں کی بحر اور لے جذبات کی شدت کی تابع ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ جذبہ کا آہنگ ہی حتمی رجحان موسیقیت کا رنگ، اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے محض ذرا سی بے احتیاطی بحر کے غلط انتخاب یا تقلیدی لہر کی کمزوری سے بحر اور لے کا ہر دو گیت کے احساس درخیاں میں رشتہ ڈل دیتا ہے۔ بے بند دیکھئے۔

کوئی سبیری بھلی نہیں ہے، کوئی بات یاں اٹل نہیں ہے  
ہے یہ زندگی عجب پسینی کوئی، اس کا تو یاں حل نہیں ہے  
وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے وہ ہوں آج جس کی کانٹا ہے

(مخطوطات السرخس)

اس کی بھر میں ایسے شیب و فرائیں کہ چڑھنے میں تکلف نہ ہوتا ہے۔ نسوانی خدہ  
میں نرمی، لہجہ، سادگی، سر بلہ پن و ردنی کی خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ بحر و اس

گیت کی پوری ساخت ان خصوصیات کی حامل نہیں ہے، بلکہ ایک لفظ دوسرے لفظ کو ٹھیلتا ہوا چلتا ہے جس سے زبان کی جھلکوں سے کھلنے پڑتے ہیں۔ اس گیت کی پر تصنع خصوصیات نے اس سے گیت پن کو چھین لیا ہے۔ اس کے برعکس یہ گیت دیکھتے :

نہیں جھرد کے بیٹھ کے سپنے نسدن ہیں کریں  
 ترپے روئے پلوں کے اس پار کسی کی یاد  
 ٹوٹے سپنے کرتے جائیں تیر بندوں کو برباد  
 ایک سنگتا موتی ڈھالے ہر دے کی فریاد  
 اس موتی کا سودا سارے بگ سے تین کریں  
 تین جھرد کے بیٹھ کے سپنے نسدن ہیں کریں

(قتیل شنائی)

اس ٹکڑے میں بحر کی روانی، سادگی اور فطری بہاؤ جذبے کی لہروں کی رفتار کے مطابق ہے۔ اس لیے بحر جذبہ اور الفاظ کے درمیان رکاوٹ نہیں ڈالتی، بلکہ انہیں ایک دوسرے میں تحلیل کرنے کا فریضہ ابھارتی ہے۔ بحر کے ساتھ گیت نگاروں کو موموع، مواد، خیال، احساس، فکر اور موڈ کے مطابق لے کا خیال بھی رکھنا پڑتا ہے۔ ”ولبت لے“ المیہ جذبات کے لیے ”مدھیہ لے“ فکر و فلسفے کے لیے اور ”درت لے“ نشاطیہ اور پرامنگ جذلوں کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔ یہ بند دیکھئے :

جاگ سوز عشق جاگ

پڑگئی دلوں میں بھوٹ کیا جوگ پڑ گیا  
 پر تھوکی ہر جا کو نہٹ ایک سوگ پڑ گیا

## سرنگوں پہ شیش ناگ جاگ سوزِ عشقِ جاگ

(حقیقہ جلد چہرے)

دُرت لے میں ہے جس سے گیت کی بنیادی کیفیت نہ مرنے پر نہ نایاں ہوتی ہے  
بلکہ امنگِ بندہ کی بلند آہنگی اور خواب سے بیداری کے عمل کی کیفیت کی ترسیل  
بھی ہوتی ہے در میں ٹکڑے میں :

اب مندر میں آن برا جو رانجھ بھستی گھنشیام

سو تن کو اب سو پن بہاتے

چھوڑا کیلا لاج نہ آئے

جمن پر بھتی شام

ساجھ بھتی گھنشیام

(شہابِ بھفری)

بحر کے علاوہ اس کی لئے میں یہ س ایگزِ خوشنگی سپردگی درآہستہ روی ہے۔ لہجے  
کا دیکھنا پن اور غمِ مدعا کے لہجے کی خصوصیت بھی ہیں۔ ان کے علاوہ اس کی لگیت  
کی موسیقیت کے اہم عنصر کی حیثیت سے تحقیقی تجربے کے بطن سے نمودار ہوئی ہے۔  
حقیقی شاعری خاص طور پر گیتوں میں تشبیہوں اور استعاروں کا کام آرائش  
کلام نہیں ہے، بلکہ ترسیلِ کیفیت ہے۔ جہاں کہیں گیت کی زبان کے سادہ سڈوں در  
لوچہ دار الفاظ بنیادی کیفیت کی ترسیل کے نرض کو انجام دیے کی ہیئت میں کوتاہی  
دکھاتے اور سچی پاتے ہیں وہاں تشبیہ اور استعارہ کی شکلیں خود بخود ابھر کر دستِ گیری  
کرتی ہیں چونکہ ذہن کا بنیادی عمل سلامت سازی اور پیکر تراشی کا عمل ہے اس لیے  
تشبیہ و استعارات کی شکلیں خود بخود وجود میں آتی رہتی ہیں۔ گیتوں میں یہ شکلیں سادہ

شفاف اور اکہری ہوتی ہیں اور پیش نظر زندگی سے براہ راست! خود اور متعلق ہوتی ہیں۔ ان میں مادہ رائیت کم اور ماقیت و واقعیت زیادہ ہوتی ہے۔ واقعیت سے ان میں زندگی سے قرب کی خوشبو اور مقامی رنگ پیدا ہوتا ہے۔ چونکہ گیت نسوانیت کی تمام خصوصیات کا حامل ہوتا ہے، اس لیے اس میں لسانیاتی شکلیں جتنی مادہ اور غیر مجرد ہوتی ہیں، جتنی نازک کا انداز فکر تجرید سے زیادہ، تجسیم کی طرف مائل ہوتا ہے۔ وہ مجرد کیفیتوں کا ادراک بھی غیر مجرد تصور توں میں کرتی ہے۔ اس کے انداز فکر کا اثر گیتوں کی زبان کی مجازی شکلوں پر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ لوک گیتوں کی تشبیہوں اور استعاروں کو دیکھئے: جس میں چہرے کو پورن ماشی کے پاندے، بیٹی کو گائے یا پٹریا سے، کنواری لڑکی کو جھک میں پھیلی ہوئی بیل سے جوانی کے گزر جانے کو کان سے چھوٹے ہونٹے تیر سے، آنسوؤں کو دس کی بوندوں اور ندی سے سنگ دل کو لوہے سے، بڑی بڑی آنکھوں کو بیل کی آنکھوں اور سام کی پھانکوں سے، بھورنگ کو کان سے، ماں کو گنگا سے، ورگنگا کو ماں سے، سفید دانتوں کو موتیوں اور چاندلوں سے، دلوں کے لمن کو دودھ اور پانی کے ملاپ سے، غم کی آگ میں جلنے کو لہے کی گرم بھٹی میں جلنے سے، شوہر کو بھوترے سے، پریم اور پیار کو رُس سے، بوڑھے شوہر کو اٹکے سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ ذیل کے لوک گیت میں لڑکی کے رخصت ہونے کی کیفیت کا اظہار ہے۔

بس میں لڑکی خود کو گائے اور کلی کہتی ہے۔

ہم تورے بابل کھونٹے کی گیتا سن مورے بابل رے

جدھر بانگو ہنک جاتیں رے سن مورے بابل رے

ہم تورے بابل جیلے کی کلیاں سن مورے بابل رے

گھر گھر مانگی جاتیں رے سن تورے بابل رے

محض یہی نہیں کہ وہ گائے اور بیل کی کلیاں ہیں بلکہ جدھر کو بانگو ہنک جاتی اور

گھر بانی جاتی ہیں، اس طرز فکر میں حواہی کی اوراد سی کی کیفیت ہے وہ، ان تشبیہوں اور استعاروں کے پیکر سے کرونوں کی طرح پھوٹتی ہے، اور ہمارے سماج میں کنواری رث کی کے مقام نے اس کی نسبت کو کس طرح کا بندیا ہے، اس طرز فکر سے واضح ہوتا ہے، اردویت کا رد کرنے والے بھی لوگ گیت کی اس روایت اور نسوانی اظہار کی خصوصیت کو پنہانے کی کوشش کی ہے، میر تقی میر حسین احمد پوری نے بکلی کی کڑک کو "اندروں میں باجا باجے" صفت نے دل کی لگی کو "یہ تیری نازک پھواری کیسے پروں چٹھے" دل تنہا کو "ایک کیلے راہی تجھ کو جس نے چاہا لوتا، غا طر غزنی نے گفتوں کی تنہا کو "جیتا آندھی رک نہیں سکتی۔ اڑتی بدلی جھک نہیں سکتی۔" میر فریدی مطلبی نے پیپے کی پکار کو "پیکر پیپے کی گون سی لمگے،" حلیطہ جلد نہری نے الفت کو "الفت ہے پھولوں کا گہنا۔" الفت کے حسس کو "میٹھی میٹھا درد ہو جیسے الفت کا حساس،" اور "خوشبوؤں میں رہنا بسنا، نیند کو "نیند کے دریاؤں میں ایک جہاں دنیا، اور پینے کو "پینا کیا ہے میٹھی پریت،" اور پریت کو "اپنے من میں جوت جگا لے، بنسری کے لئے کو "بنسری کے لئے نہیں ہے، گر ہے،" سحر نظامی نے جبر نے کی آواز کو "دور کہیں کجھرنا گارے پینے کے سے راگ،" جیون کو "جیون کہ ہے ایک رسیلا، اور "سنگیت،" عشرت رحمانی نے پانی کو "ہری بانی اسرت ساگر،" قیوم نظر نے دنیا کو "جگ پینوں کا ڈیر،" قتیل شفائی نے جگنوئی کے چمکنے کو "جگنوئیوں پیڑوں پر چمکیں جیسے آتی درانی،" جوش سحر آبادی نے مریا کی آواز کی تاثیر کو "ہر دے میں بدری چھائی،" جہانجی کے ہلکوروں کو "جہانجی کے ہلکوروں میں لگے،" مین کے تارے "میراجی نے محبوب کو،" کاشمیر میں تم اک تارا ہو،" شکیل نے تاروں کو "تارے بن گئے جھوٹے موتی، خوشی کو "چاندنی میرے جیون میں لایا، جذبہ کے امڈنے کو "دیکھو رے گھٹا گھر کے آئی،" کہے درسنے



شاعروں مثلاً حسن کمال، نند، فاضل، شہاب جعفری، سلطنت رسول، شہزاد خرم، صادق  
سید، عنوان وغیرہ کے یہاں تو سوک گیتوں کی روایت اور نگہری ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔  
مرد کے گیت کا اردن محض ایسے استعاروں اور تشبیہوں پر ہی اکتفا نہیں کیا۔  
گرد و پیش کی زندگی سے ماخوذ ہیں بلکہ اپنے حسی تجربات کو نچر دنداز میں بھی پیش کیا۔  
مثلاً ایک گیت کا ٹیڑھا ہے :

حسین بدلتا ہے  
روپ ایک پیاس ہے  
درد لوں کی آس ہے  
کایچ کا گلاس ہے  
کھیتیاں ہری رہیں  
بھوٹیاں بھری رہیں

(عبدالحمید عظم)

اس ٹکڑے کے روپ کو "پیاس"، درد "درد لوں کی آس"، قر "دے کر شاعر  
نے ایک طرف جذبہ کی ترسیل کی ہے اور دوسری طرف سادہ اور بھر دستعارے کی  
خوبصورت مثال پیش کی۔ یہ دونوں استعارے حسی اور بھر ہیں۔ لیکن روپ کو گلاس  
کہہ کر نچر دے کو نچر دستعارے کی شکل بھی دیتی ہے۔ روپ کی حقیقت اور نفسانیت  
انسانی کی روشنی میں پیاس، آس اور گلاس کی معنویت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اس  
طرح یہ ٹیڑھا :

ہر ہر بالی  
بیت نے اپنے روپ میں ڈھالی  
جی کھڑی ہے سج سہالی

## کرشن کنھیا رادھارانی ہر بھری سبجوگ کی ڈالی لہرائے ہر ہریالی

ذوقِ نظر

اس ٹکڑے میں ہالی دکان کی ہالی اور گہروں کی باں (دونوں طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے گہروں کی ہالی لہو لہو کر "صبح سہانی" اور "سبجوگ" کی ڈالی بن جاتی ہے۔ کان کی ہالی کرشن کنھیا اور رادھارانی بن گئی ہے۔ اس میں تمام استعارے تشبیہوں کے رنگ میں ہیں۔  
۱۔ برنلا ہر فطرت نیز تارنخ و تہذیب سے ماخوذ ہیں۔ اس لئے ان میں تھیں، دیو مالائی اور کسی قدر علامتی انداز بھی پیدا ہو گیا ہے اور ایک دوسرے گیت کا یہ ٹکڑا:

دیکھوئے گھٹا گھر کے آتی رہیں بھر بھر لائی  
پریم کی گاگر لائے سے بادل بیکل ہو راجی ہئے

(مشکیل)

گٹ گورس سے بھری پریم کا گھر کہنے سے ایک طرف تشبیہ کے خارجی تقاضوں کی شکلیں کا احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف جذبے کی شدت کی بھرپور دعا کا ی ہوتی ہے۔ اس طرح ارد کے گیت کاروں نے اپنے گیتوں میں تشبیہوں اور استعاروں کو محض آرائش کے لیے نہیں برتا بلکہ ان سے شعری تجربے کی شدت اور خصوصیت کے اظہار کا کام بھی لیا ہے۔ بعض گیتوں میں مجاز و قعیت اور مقامی آب و رنگ کے استعاروں نے حسن کا جادو جگادیا ہے۔

ہر شاعر کی پیکر تراشی کی عادتیں مختلف ہوتی ہیں۔ کوئی ایک حس سے زیادہ کام لیتا ہے تو کوئی دوسری جس کو زیادہ کام میں لاتا ہے۔ اس طرح تجربے کی نوعیت اور طرز احساس پر پیکروں کی خصوصیت اور ان کی شکلیں گیتوں کے سلوب میں، افراد بہت

کا عنصر بڑھتی ہیں گیتوں میں لسانی اظہار کی خصوصیت اور لوک گیتوں کی روایت سے پیکروں کی سادہ براہ راست لہجہ دار اور فطری صورتیں ہی ابھر پاتی ہیں۔ ان میں تحریر کا حسن تو ہوتا ہے مگر واقعیت کا جہاں اس سے بھی زیادہ ہونا ہے مثلاً :

بھلی بھلی، نگار اسی آگ کی ناگن بہرائی۔ لہریا کا بھابیل بنائی

بھاپ کے دریا میں قدرت نور کی بھلی تیرائی۔ ادھر ادھر تڑپتی تڑپتی

(عظمت الشعاع)

شاعر کے ذہن میں بھی کچھ چمکنے سے پیکروں کا ایک سلسلہ پیدا ہوتا ہے جس کو اس نے بڑی فن کاری کے ساتھ "لسانی پیکریت" میں تبدیل کر دیا ہے یہاں چمکتی ہے لو انکارہ کی دکھائی دیتی ہے۔ پھر دوسرا پیکرا بھرتا ہے اور آنکھوں کے سامنے آگ کی ناگن "س" ہر اجالی ہے۔ چوکس منظر میں گھٹا کی چادر ہے۔ اس لیے اس کی مناسبت سے لہریا، دریا کے بیچ و خم کا پیکرا بھرتا ہے۔ نور کی بھلی دریا میں تیرتی اور ادھر ادھر تڑپتی تڑپتی ہوئی نغمہ راتی ہے۔ اس ٹکڑے میں تمام پیکر بھلی اور گھٹا سے وابستہ ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ، گھٹا اور بھاپ کے درمیان نمی، رنگ، اور حرکت اخراج و شریک یا خصوصیات مشترک ہیں اور انکارہ سے نیز آگ کی ناگن ہر آنے، لہریا کا ٹھننے، بیل بنانے، نور کی بھلی تیرنے میں روشنی، گرمی اور حرکت اور اذیت قدر مشترک ہے۔ اس لیے بھلی کے لہرنے اور گھٹا کے پیکروں میں ایک طرف محاکات، تشبیہ و استعارہ اور منظر کشی کا حسن ہے اور دوسری طرف جذباتی کیفیت اور ذہنی پیکروں کی تسلسل کی خصوصیت ہے، زیر بحث مصرعوں میں متحرک و متشنج پیکریت کا ایک حسین سلسلہ ہے جس میں "انکارہ" بنیادی پیکر ہے اور دوسرے پیکر اس کے متعلقات ہیں جو سطح ذہن پر دوسرے پیکروں اور تلاءزموں کی جمالیاتی فضا کو بیدار کرتے ہیں۔ اس طرح حسب ذیل ٹکڑوں میں بھی تخلیقی پیکریت کا حسن موجود ہے :

یوں اگل رہی سیاحی دہکتے پھرتے ہیں انگارے  
(سید تگتبی نرید آبادی)

دھرتی سے انبرنگ دیکھو دیپ کی وہ ہرے  
موت ہرن کی کھوج لگائے بن پکھاڑتی جانے  
(شہاب جعفری)

دھرتی جیسے پھوٹ بھی ہو دودھ کی کچی گاگر  
رینچے وینچے پرست اس کے نیلے نیلے صباگر  
(زیب رضوی)

لہری روک سے بے باقی ہیں جیسے خون دھار  
رشتہ پٹھنی قسید می ہو کر، درمچائے راز  
(فاطمہ غزنوی)

بند کے دریاؤں میں ہے ایک بابی دنیا  
اس دنیا کو دہا بہ دیتی ہے خواہی دنیا  
(حفیظ جہان دھری)

گہنوں کے اسلوب میں سلا متوں، تمثیلوں و رویہ مآرائی، شادوں سے عنایت  
یہ بڑھتی ہے رہنمونوں، چمنوں، فکری و فلسفیانہ شاعری میں زیادہ درستی و سر  
میں کم رنگ آئینہ کرتی ہیں۔ استعاروں اور پیکروں کی طرح علامتیں بھی زندگی کے  
مخصوص اور کسبے تحریر کو مختلف لسان صورت میں پیش کرتی ہیں گیتوں کی علامتیں  
فطرت و منظر، فطرت و تہذیب و معاشرت سے براہ راست، غذا کی بجاتی ہیں جو  
ہوت سادہ و سبک ہوتی ہیں، چونکہ گیت کی زبان کا کوئی لفظ، استعارہ یا پیکر  
علامت کی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ اس لیے اس میں گیت کی زبان کی خاص خصوصیت

ہوتی ہیں وہ مخصوص قسم کے تہذیبوں کو پیدا کرنے کا کام بھی کرتی ہے۔ مثلاً

بانہی تہذیب کی دھن تھی ٹوبلی

سوئی سمجھے ٹوٹ گھٹ پیچھے ہو چاہیپ ہر سامکھڑا

ٹھوٹ گھٹ کے پت کھیلے تو ٹکل مر چھایا سا مکھڑا

ڈھانپ کے روئے مچھتے سے مکھڑے کو لعلی

دھن تھی ٹوبلی

(قتیل شفائی)

اس ٹکڑے میں ”سوئی“ محض ایک لفظ نہیں بلکہ علامت ہے۔ یہ لفظ ایک تہذیب

پر منظر رکھتا ہے اور اس سے ایک راسخ سلسلہ مفہوم وابستہ ہے۔ یہ لفظ زمین میں

”پتی ریت“ سے لے کر ”بھگوٹ“ تک روٹی کی کئی تہوں کو کھوتا ہے اور خیال کے

مخصوص تہذیبوں کو پیدا کرتا ہے۔ چونکہ یہ لفظ مخصوص مفہیم میں برتاؤ ہے اس لیے

اس میں سلامتی رنگ پیدا ہو گئی ہے۔

اساطیر کی خطیں بھی ہماری تہذیبی و رنجش کی زندگی میں پورے ہیں۔ گیتوں

کے اساطیریں قدیم تہذیب و معاشرت کے تصورات و عکاسیوں کی جھلک

ہے۔ گیتوں میں اساطیر سے ایک نئی نوع کی افسانوی زمربیت پیدا ہو جاتی ہے۔

سکھ شیا م گھٹا آتی

اکاش نے لی انگڑائی

برکھ کی ریت پھر چائی

من بولے رام دہائی

سکھ شیا م گھٹا پھر چھٹی

(میراجی)

گیت کے ”شکڑے“ میں لفظ ”شیام“، معانی کی کئی سطحوں کو پیش کرتا ہے۔ ایک طرف گھٹا کے رنگ کی طرف اشارہ کرتا ہے اور دوسری کے جسمانی تقاضوں کو شدید اور واضح کرتا ہے، اور اجتماعی لاشعور کے تجزوں کا اشارہ یہ بن جاتا ہے۔ دوسری طرف ذہن کو رادھ کرشن لید کی طرف متوجہ کر دیتا ہے۔ اور اس میں افسانیت کا حسن نیز مذہبی رسوم کی جھلک بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس گیت پر ”شیام“ ”گھٹا“ کی ساطیری فصاحت رکی ہے۔

تمثیل ایک ایسا طریقہ پیش کش ہے جو دودھاری تلوار کا کام کرتا ہے۔ ایک طرف اپنے دل ہر معافی سے اور دوسری طرف داخلی معاف سے ذہن کو متاثر کرتا ہے۔ داخلی معافی خارجی معافی کے نیچے زیریں لہروں کی طرح جاری رہتی ہے۔ تمثیل گیتوں کے اسلوب میں بلاغت، تہ داری و تہذیب نفس کی خصوصیات پیدا ہوتی ہیں۔ ایک گیتوں کی تکنیک تمثیل کا اثر تو ملت ہے مگر رد گیتوں نے اس سے بہت ہی کم استفادہ کیا ہے۔ ہاں کہیں کہیں اس قسم کا سنگ مل جاتا ہے چونکہ حنف نازک مزاج لطیف سادہ اور معصوم ہوتی ہے اور لبض گیتوں میں پختہ دیوتا کی کچھ ردوں کی شکایت کے اظہار میں تمثیلی رجحان یا اسلوب کی جھلک مل جاتی ہے۔

گیتوں کے، سلوب کے، نثر نگوں کے علاوہ اردو گیت کا ایک اسلوب وہ بھی ہے جس میں فارسی، لفاظی، تراکیب اور آہنگ کے ساتھ فارسی روایات کا اثر بھی ہے۔ مگر یہ سلوب ابھی تک گیتوں کے مزاج سے آشن نہیں ہو سکا۔ اس لیے، حنفی اور غیر موثر لگتا ہے۔ اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ گیت کے اسلوب پر نوک و گداز کی روایت اور سوالی اظہار کی خصوصیات کا گہرا اثر پڑتا ہے، ہم استوائی تشبیہیں دیکر براہِ راست زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں در انہیں درجِ صاف



کہ جا سکتے ہیں کہ گیتوں کی زبان غنائی شاعری کے عناصر کے تابع ہوتی ہے۔ غنائی شاعری کی انہیں خصوصیات کو میں نے روایتی خصوصیات کہا ہے۔ گیتوں کی زبان کی افریدی خصوصیات کو اچھا کر کے دے دینے کے غنائی شاعری کے عناصر کے علاوہ بعض دوسرے، ہم اور ناگزیر عوامل و عناصر پر توجہ کرنی ہوگی جن میں نوک گیتوں کی روایت اور نسوانی اظہار کی خصوصیات قابل ذکر ہیں۔ انہیں سے گیتوں کی زبان میں وہ خصوصیات پیدا ہوئی ہیں جنہیں میں نے گیتوں کی زبان کے افسردہ خصوصیات کہا ہے۔

اردو گیتوں کی تخلیق کے بہت سے محرکات ہیں۔ ان میں ہنگامی غنائی شاعری خصوصاً شیلو کی شاعری، رومانی تحریک، ہندی صنف و اس پیب کی طنز و مزاح کا چھان کسی حد تک قہرچی محرکات ہیں اور جذبہ کا بڑا رستہ، درجے تکلف و غراش و داخلی محرک ہے۔ لیکن سب سے زیادہ طاقتور اور پیر کی محرک نوک گیتوں کی روایت ہے جن سے متاثر ہو کر زبان میں ادبی گیتوں کی تخلیق ہوئی ہے۔ نوک گیت محرک بھی ہے اور نمونہ بھی۔ لیکن اردو شاعری کو گیت گیتوں سے تحریک تو ملی۔ مگر وہ انہیں اپنے لیے نمونہ نہ بنا سکے، درجے میں سب سے پہلا غنائی اظہار نوک گیت کی صورت میں آیا ہو گا۔ ہندوستان میں بھی نوک گیتوں کی روایت بہت پرانی ہے۔ یہ اب ان کی ذہن کی پہلی شعری بیج اور جذبہ کا زمین لسانی تھا۔ نوک گیتوں کی روایت سے جگہ کی بدولت شاعری ہندی "ہر گیت گیت" اور "ساہتک گیت" سے بے گرویدہ رہی۔ قلمی گیتوں تک ہر قسم کی غنائی شاعری متاثر ہے۔ اب نوک گیتوں کا اثر متاثر رہا ہے کہ بعض قلمی گیتوں کی دھندیں نوک گیتوں کی دھندوں پر ہی ہیں۔



لوگ گیتوں کی زبان میں جوتے ہیں۔ اس زبان کا دامن بہت وسیع ہے۔ اس میں بازار، دفتر، جلسے، جلسوں، گلیوں، کاروبار اور روز دنیا کی زبان کی تمام شکلیں شامل ہیں۔ اس کی زبان پر پچھلے صورت و بہت میں بڑی جاتی ہے۔ اس کی پہلی خصوصیت میں بڑے چال کی زبان کی بھی دیکھی جھٹھ صورت ہوتی ہے۔ اس کی پہلی خصوصیت یہ ہے دیہاتیوں کی زبان پر جو غلطیوں کے طرح پڑھ جاتے ہیں اسی طرح غلطی جاتے ہیں۔ انہیں اس سے سروکار نہیں ہوتا کہ لفظ لفظ ہے یا غیر لفظ۔ اس کا تاثر نہ صرف ہے بلکہ درست۔ وہ جس لفظ کو اپنے مفید مطلب پاتے ہیں اسی طرف جوتے ہیں۔ زبان کا یہی کیفیت روپ لوگ گیتوں میں نظر آتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہی جو بچوں کی زبان پر مقفی آپ درنگ کا گزرتا ہے جس کی وجہ سے ایک ہی خط کے مختلف گیتوں کے لوگ گیتوں کی زبان میں بڑے چال درست ہوتے ہیں۔ اس کے اعتبارات ہوتے ہیں یہ متیازا لوگ گیتوں کی زبان کے دائرہ کو وسیع کرتے ہیں تیسری خصوصیت یہ ہے کہ لوگ گیتوں کی زبان پر اس علاقہ کے مخصوص پیشوں کا اثر بھی ہوتا ہے چونکہ ایک پیشہ کے لوگوں کی زبان دوسرے پیشہ کے لوگوں کی زبان سے کسی قدر مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں میں بڑے گیتوں اور دھوبیوں کے لوگ گیتوں کی زبان میں لب و لہجہ کے امتیازات کے دائرہ ذخیرہ لفظ، الفاظ کے تلفظ اور ان کی وضعوں میں بھی فرق ہوتا ہے۔ سب جن، سمجنا، سمجنا اور غیر الفاظ کی شکلیں ایسے ہی اسباب و محرکات کے تحت ہوتے ہیں جو مقامی خصوصیت یہ ہے کہ لوگ گیتوں کی زبان پر صدیاں گزرتی جاتے ہیں بعد بھی اس زبان میں بہت سی تبدیلیاں اور تغیرات ہو رہی ہیں۔ دینی تغیرات کے بعد ابھی تک باقی ہیں۔ یہ خصوصیت ان ساقوں کے لوگ گیتوں میں زبان نظر آتی ہے جہاں نئی روشنی

نہیں پہنچی یا کم پہنچی ہے۔ یہ سب خصوصیات مل کر زبان کو سادہ، نظری، بے تکلف اور اکبر بنا دیتی ہیں۔ بول چال کے عمل میں ہر لحاظ ترسیل کی ضرورت کی زیر پر اگر ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے یا کم از کم اپنی خاردار سطح کو سڈوں بنا لیتا ہے۔ ویسی لب و لہجہ کی خراور پر چڑھ کر اپنی ہی ہیئت ترسیتا ہے۔ اس عمل سے الفاظ میں اشتراک باہمی اور ایک دوسرے میں تشبہ ہونے کی صلاحیت بڑھ جاتی ہے جس کی وجہ سے دو گیتوں کی زبان میں گھدوٹوں سوزی مٹھ اس۔ سڈوں پن اور ایک خاص قسم کی فطری معصومیت پیدا ہو جاتی ہے۔

تسرائی انہار کی خصوصیت میں لہجے کا لوہا درجہ بہ کا ہے ساختہ انہار شامل ہے۔ براہ راست اور بے ساختہ انہار میں رنگارنگی سے زیادہ یک رنگی تصنع سے زیادہ سادگی ہوتی ہے جسف نازک بات کہ گھاپھر اکہنے سے زیادہ اپنے دل کی بات کو براہ راست کہنے میں پیشین رکھتی ہے زبان کی سرائش۔ الفاظ کی صحت اور بیان کے تکلف سے زیادہ اپنی بات کو سفا طب کے دل میں اتارنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ اپنی کہانی کو الفاظ کی بندشوں میں نہیں جکڑتی بلکہ اس کے دل پر جو کچھ گزری ہے اس کو اپنی زبان میں بوجہ ادا کر دیتی ہے۔ آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے اس سے غنوں کے توتا مینا نہیں بناتی بلکہ اس کی جزئیات بیان کر دیتی ہے۔ اس کو تشبہ کے پردوں پر اڑنے سے زیادہ جذبات کی لہروں پر بہنا پسند ہے۔ اس لیے تسنلی زبان سے زیادہ عمداتی زبان میں گفتگو کرتی ہے۔ اس کے مزاج کا ہمبر و تشل کا جو ہر غلط غصب پر حاوی رہتا ہے۔ اس لیے وہ مائیگی، لمحوں میں چپخوں پر سسکیوں کو ترجیح دیتی ہے۔ اس کے مزاج کی خصوصیات اس کی زبان میں نظر آتی ہیں۔ وہ ہر شور و گھر سے زیادہ لطافت، نزاکت، سادگی، سرگشیلوں میں، تکرار پسند



لوگ گیتوں کے موضوعات زندگی کی طرح وسیع ہیں۔ مگر یہ موضوعات عورت کے نقطہ نظر یا کم از کم نسوانی تنظر میں پیش کئے ہیں۔ ہر لفظ دیگر گیتوں کے موضوعات پر بھی نسوانیت کی ہر ہوتی ہے۔ اس لیے ہمد سے لے کر تک ہر موضوع گیتوں کے رچنے میں ڈھال گیا ہے تنہا کی پیدائش کے گیت شادی پر ہ کے گیت۔ جلیو کے گیت۔ نقبہ کے گیت۔ چکی کے گیت۔ چرخے کے گیت۔ س دنی کے گیت۔ سروں کے پہننے میں جموے کے گیت۔ بٹیکاریوں کے گیت۔ رہا کے گیت۔ لوریں چھارے چورلی خدایا میں مردوں کے گیت۔ ویرگاتھ در عزتی گیت۔ ویرہ سیکڑوں قسم کے گیت ہوتے ہیں۔ گیتوں کے موضوعات کے تشر و زخوع نے ان کی زبان کے دائرہ کو کافی وسیع کر دیا ہے۔ یہ دائرہ تن وسیع ہے کہ اس میں ہر جذبہ اور رنگ کے لیے موزوں ترین نقطہ موجود ہے۔ چونکہ گیتوں کے موضوعات صنف نازک کی زندگی کے گرد گھومتے ہیں، اس لیے ان میں صنف نازک کے جذبات اور اس کی مخصوص زمان کی برائے خصوصیت ہوتے ہیں۔

جب ہم اس پر نظر میں اردو گیتوں کی زبان کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان کے کثیر حصہ میں گیتوں کی زبان کی بیشتر خصوصیات کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس کی دو وجوہ ہیں۔ ایک قاریت کا جی ان اردو دوسرا اردو سے غیر ملکی عناصر کو پاک کرنے کا رجحان۔ یہ دونوں رجحان ایک دوسرے کا لازمی نتیجہ ہیں۔ ڈاکٹر کے رجحان نے ہندی الفاظ اسالیب اور روایات پر فارسی الفاظ اسالیب اور اصناف کو ترجیح دی اردو سے غیر ملکی عناصر کو پاک کرنے کے رجحان نے شاعری سے ہندوستانیت کے بعض مفید عناصر کو نکال دیا۔ انھیں دونوں رجحانوں کی نزدیکی لوگ گیتوں کا عظیم سرمایہ بھی آگیا۔ اور اردو شاعری نے اس کی طرف

سے آنکھ بند کرنی۔ اس میں شک نہیں کہ نوک گیتوں کا بیشتر سرمایہ منظر عام پر نہیں آتا لیکن بتنا آچکا ہے اس سے استفادہ نہیں کیا گیا۔ اردو شاعر نوک گیتوں کے کارآمدہ رچنے والے اور موہنی ہیں ڈوبے ہوئے عشقوں سے محروم رہے جن کے گیتوں کی غنیمت روایت والہ ہے۔ اردو شاعریوں چاہا کی زبان پر شاعری کی روایتی زبان کو ترجیح دے کر ترسیل خصوصیات سے دستبردار ہو گئے۔ زبان کی ترسیل خصوصیات تنہائی خصوصیات میں تحلیل ہو کر گیتوں میں وہ حسن پیدا کرتی ہیں جس کو سحر جدا کہا جاسکتا ہے جن شاعروں نے شعری زبان سے نکتہ کر کے زبان کی سازگی کی طرف توجہ کی ہے وہ بھی فصیح فصیح، سادہ شیریں نیز نرم، ملاحظہ کے روایتی انتخاب کا شکار ہو گئے ہیں۔ ایسے الفاظ شعری زبان کے نسبتاً بکے اور نرم عناصر پر مشتمل ہیں۔ ان میں بول چال کی زبان کی خصوصیات بہت کم ہیں۔ بول چال کی زبان کے ساتھ ایک ستم یہ بھی ہوا کہ اس کو سوتیلیوں کی زبان قرار دے کر اس سے انحراف کی طرح برتاؤ کیا گیا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو گیتوں میں وہ بات بھلا ہو کہ بول چال کی زبان میں گیت نکھنے سے پیدا ہوتی ہے مثلاً

آنکھیں جو ڈھلکتا ہے سچوں کو ڈھکنے دو  
بے شور سلاسل جب گلشن میں بہا آئے  
برسوں کا شناسا بن جلتے ہوئے کر سائے  
ہر شیشہ دل چین سے جب توڑ دیا جائے  
تب دل سے دھواں بن کر آہوں کو بکھنے دو

(زبیر رفوی)





## بالخصوص گیتوں کو محروم کر دیا۔

یہ ٹھیک ہے کہ مجموعی طور پر گیتوں کی زبان اپنے معیار کو نہیں چھو سکی اور اس میں وہ تخلیقی شان اور چاق و پیا نہیں ہوا جو گیتوں کی زبان کا جوہر ہے لیکن اس کو مستند یہ ہیں کہ اردو گیتوں کی زبان قطعاً مصنوعی اور غیر تخلیقی ہے یا اس میں گیت کی تر بات کے زندہ عناصر نا پید ہیں۔ یہ عناصر کیا اب بھی مگر نایاب نہیں۔ گیتوں کی زبان کی خصوصیات کے نقطہ نظر سے اردو گیتوں میں زبان کے تین رجحان خاص طور پر نظر آتے ہیں (۱) رد کی ٹکسالی زبان کا رجحان (۲) رد و بند کی ٹکسالی زبان کا رجحان (۳) روک گیتوں۔ اودھی ہندی اور بیل چال کی زبان کا استعمال۔ ان تینوں رجحانوں میں پہلے دو رجحان جو وی ہیں تیسرے کسی قدر کمزور اور جود پر ہے۔ دراصل یہ تینوں رجحان تاریخی سنسکرت کے اعتبار سے ایک دوسرے کا لازمی و فطری نتیجہ ہیں۔ اردو زبان میں فارسی اصناف و اسالیب کی تکمیل سنہ ۸۵۰ء تک مکمل ہو چکی تھی۔ اس کے بعد (۱) نے مغربی تہذیب و تعلیم کے اثرات میں کرار دو میں ہندی اصناف و اسالیب کا رجحان پیدا کیا۔ چونکہ اردو زبان میں فارسییت کا غلبہ ہو چکا تھا اور اردو سے غیر ٹکسالی عناصر کو پاک کرنے کی مہم بھی کامیاب ہو چکی تھی، اس لیے اپنے ابتدائی دور میں گیت بھی، رد کی ٹکسالی زبان میں لکھے گئے۔ اس رجحان کی بھی دو شکلیں نظر آتی ہیں، ایک فارسی الفاظ و تراکیب کا رجحان اور دوسرا سپاٹ ساوہ اور سلیس اردو الفاظ کا استعمال۔ یہ رجحان عظمت اللہ خدا اور حقیقت جالندھری سے شروع ہو کر تاحات نظر آتا ہے۔

جاگ سوز عشق جاگ

۴ معنی شباب جاگ خواب ناز سے



دل شکستہ ہے رباب۔ عرصہ دراز سے

موتے قدیم راگ  
جاگ۔ سوزِ عشق جاگ

— ر حنیفہ باندھری —

اس گیت میں فارسی الفاظ و تراکیب کی کثرت ہے اور روایتی شاعرانہ زبان کی جبرنگی ہوئی ہے۔ ”مغنی شباب“ ”خواب ناز“ ”دل شکستہ رباب“ ”عرصہ دراز“ اور ”سوزِ عشق“ جیسی ترکیبیں اپنی جگہ بہت پر ہنگ میں مگر یہ زبان در آہنگ گیتوں کی بنیادی زبان کا آہنگ نہیں۔ لیکن یہ زبان موضوع، مواد اور بحر سے لہری طرح ہم آہنگ ہے۔ اسی لیے اس میں تشبیہی فن کی جھلک اور غنائیت کا حسن دونوں عنصر موجود ہیں اور یہ گیت:

یاد کی لہروں پر تم آؤ

سورج میں آنکھ ہے کج میں ہے من

من کی موج بنے جب انجمن

اس دم ان آنکھوں میں چھپ کر

تم آنسو میں کر سحر ماؤ

یاد کی لہروں پر تم آؤ

یاد کی لہروں پر تم آؤ

جب یہ دل حیران ... پڑا ہو

گم سم اور سنسان پڑا ہو

ادھروں پر بنی کو دھر کر

ایک محبتی تان اڑاؤ

یاد کی لہروں پر تم آؤ

ڈاکٹر مسعود حسین شاہ

اس گیت میں سوچ۔ من۔ الجھن۔ حیران۔ شرماء۔ آنکھ وغیرہ الفاظ  
سادہ اور سوجھا سانداز رکھتے ہیں جن میں ہندی کے دو لفظ ادھر دیں ،،  
(دھونٹوں) اور ،، دھر ،، اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل اس گیت کی زبان  
بنیادی طور پر اردو کی شکسالی زبان کا کسی قدر سادہ، درصاف و ردیف  
ہے اور گیت کی زبان سے بہت قریب ہے۔

اردو ہندی کی ملی جلی زبان کا رجحان بھی کافی نمایاں ہے۔ عظمتِ لہذا  
 اختر شیرانی۔ تاثیر میراجی۔ مقبول حسین احمد پوری۔ وقارِ نباوی۔ نیائے شرما  
 آمد حبیب شرما۔ قیوم نظر۔ جمیل الدین مآلی وغیرہ سے ہوتا ہو حال کے نئے  
 شاعروں کے گیتوں تک مسلسل نظر آتا ہے۔ اس رجحان کے کبھی دورنگ نمایاں  
 ہیں۔ ایک میں اردو الفاظ کی فراوانی اور دوسرے میں ہندی، الفاظ کی بہت  
 ہے۔ یہ گیت بعنوان ” آج کی رات “ پڑھے۔

پر ختم رہا آج کی رات

آج کی رات جیسا دھڑکے آج کی رات انکھیں بھی پھر کیں

جھڑ رہی ہیں ہات پر چم رہی آج کی رات

بھی کڑکے باد بر سے۔ آج کی رات نکل نہیں گھر سے

صبح بھری برسات۔ پر تھم رہا سچ کی رات۔

آج کو رات بیاہیں گے۔ آج رات گنتی بپ آئے

مسرا من کی بات بہریم سن ہامن کی پاستے

\_\_\_\_\_ (وقتِ راتِ ناوی)

ابراہیم گیت پڑھتے :



کیسے ہے

دیکھئے! یہی باتی رہا

میں تو زندگی جاتی راما

یہ ہے بنی بانی

گودیر در کاسیٹارہ - گودیر و چانی رام

سید علی حسینی بوجہ پاتی میں دکھ پاتی مام

## پیت گنواچی رام

کچھ کچھ پھاڑوں پاتی راما

دریہ چلے بن پانی

(شہاب بھٹری)

یہ اس دھماکے کی ابتدائی شکل ہے۔ اس میں تمام الفاظ ہندی زبان کے

ہیں یا ہند کی تلفظ میں نظم ہوئے ہیں۔ اس کی زبان پر کسی حد تک دہشت

کی ٹھیسٹ اور ودھی زبان کا، شربھی ہے۔ اس گیت کی زبان میں گیت کی زبان

کی کئی خصوصیات مجتمع ہو گئی ہیں جن سے اس میں گیت کی فضا کی خشک مابی اور

آہنگ کی نرمی پیدا ہو گئی ہے۔ وریہ گیت ۱

میرے بھور گئے سا نوریا بھول گئے سا نوریا

آؤں کہہ گئے اچھوٹا ہے یعنی لی ہر موری کھریا

میرے بچوں کے ساتھ

دل کو بچے لکھیں، دکھ برہانے توڑ دیا کیوں کہ ہمارے

آس دلا کے اب بے دردی پھرتی کہ ہے تجھ پر

موتے بھول گئے سہ نوریا

نہیں کہیں رورو کے سبنا کچھ چکے ہم پیار کا سہنا  
پریت ہے جھوٹی پریم جھوٹا جھوٹی ہے ساری نگریا  
(شکیلہ دایلوں)

اس گیت میں نظر سے بخریا، خبر سے کبریا اور نگر سے نگریا کی طرف مراجعت نے بول چال اور ٹھیکٹ زبان کی خصوصیات پیدا کی ہیں۔ علاوہ دوسرے الفاظ بھی ہندی اور بول چال کی زبان کے ہیں۔ اس طرح اس گیت میں نوک گیتوں کی زبان سے مشابہت پیدا ہو گئی ہے۔ یہی مشابہت اس میں گیت کی زبان کی خصوصیات پیدا کرتی ہے۔

جدید تر گیتوں میں گیت کی زبان کے بیشتر عناصر نظر آنے لگے ہیں جس سے ایک طرف اردو شاعری کو نیا ذخیرۃ الفاظ مل رہا ہے اور دوسری طرف گیت زبان کے نقطہ نظر سے اپنے معیار کی طرف بڑھ رہا ہے جس سے امید کی جاتی ہے کہ گیت بہت جلد اردو شاعری کی اور زیادہ مقبول اور محنت نہ سمیٹ بھی جائے گا۔

**خصوصیات** | گیت کی اہم خصوصیات میں موسیقیت خود ظہار  
اور داخلیت، جذبے کی شدت اور وحدت بنر

بہشت کا انحصار شامل ہے گیت شاعری اور موسیقی کے نقطہ اتصال سے جنم لیتا ہے۔ اس لیے گیت اردو دوسری، قسام شاعری میں یہ عنصر بڑی حد تک وجہ امتیاز ہے۔ موسیقی کی بنیاد آواز پر ہے لیکن ہر آواز موسیقی نہیں بلکہ آواز کی مخصوص تنظیم و ترتیب کا نام موسیقی ہے۔ گیت میں دو قسم کی موسیقیت ہوتی ہے، داخلی اور خارجی۔ داخلی موسیقیت میں جذبہ کی لہریں شامل ہیں جو شخصیت کے نہاں توف

میں ایک ذہن قسم کا سرگم چھڑا دیتی ہیں۔ جذبہ کی موسیقی جذبے کی حرکت سے پیدا ہوتی ہے۔ فیضان کے خاص لمحوں میں جذبے کی موسیقی الفاظ کی موسیقی میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ اس لیے گیت کی داخلی موسیقی میں جذبے کی موسیقیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

قاری موسیقیت میں تین طرح کی موسیقیت شامل ہے۔ پہلی شاستریہ سنگیت کی موسیقی، دوسرے چھندوں، بحرؤں اور اوزان کی موسیقی تیسرے فرد اور مذ کی نغمگی۔ شاستریہ موسیقیت کا انحصار جن مخصوص غنائ ہے ان میں "لے"۔ "مال" اور "ماتر" شامل ہیں۔ لے موسیقی کا سنگ بنیاد ہے۔ لے کے مخصوص روپ کو "راگ" کہتے ہیں۔ ایک ہی گیت کو مختلف لے میں گایا جاسکتا ہے۔ گیت میں شاعر کا وجد ان کسی لے میں ڈوب کر الفاظ کی مخصوص ترتیب کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس لیے وجد ان گیت کی روح، الفاظ جسم اور لے خون کی مانند ہے۔ سنگیت شاستر میں دوائوں کے درمیانی وقفے کو لے کہا جاتا ہے۔ سنگیت میں لے تین قسم کی ہوتی ہے۔ (۱) دُرّت لے (۲) مدھیہ لے۔ (۳) دلہیت لے۔ یہ تینوں الگ الگ جذبوں کے اظہار کے لیے موزوں ہیں۔ دُرّت لے جھل ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا تاثر پر جوش اور نشاطیہ ہوتا ہے۔ مدھیہ لے "سنجیدہ" ہوتی ہے اس لیے فکری و فلسفیانہ خیالات کا موثر ذریعہ سمجھی جاتی ہے۔ دلہیت لے بہت رو ہوتی ہے، اس لیے حزن یا المیہ جذبات کی عکاسی کے لیے موزوں ہے۔ اردو کی بعض بحرؤں میں بھی یہ خصوصیت ہے کہ وہ بعض جذبات کی عکاسی کے لیے موزوں اور بعض کے لیے غیر موزوں ہیں اسی لیے بعض بحر میں مثنوی سے اور بعض قصیدہ سے مخصوص ہو گئی ہیں۔ گیتوں میں لے کی ہمیت شاعری کی دوسری قسموں کی بہ نسبت زیادہ ہے۔ حفظ کا گیت "جاگ سوز عشق جاگ"

دُرت لے کی اچھی مثال ہے۔ اس گیت کے پہنگ کے نشیب و فراز سے بنیادی خیال کی ترسیل ہوتی ہے اور سوتے سے جگلنے کے بنیادی عمل کی نمائندگی بھی ہوتی ہے۔

جاگ سوزِ عشقِ جاگ، جاگ سوزِ عشقِ جاگ  
جاگ کامِ رپہ تاءِ فتنہ ہائے لوبگا  
بمچ گیا ہے دل مرا۔ پھر کوئی لگن لگا  
سرد ہو گئی ہے آگ  
جاگ سوزِ عشقِ جاگ

(مختص بالذہری)

اور عظمت الشرفاں کی گیت نہ نظم، دم میں پاؤں نہ آئیے، دلہت لے کی بہترین مثال ہے۔ اس کا شکستہ پُرسوز اور دھیمالہجہ جزئیہ جذبات کے لیے موزوں ہے۔

دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائے  
روح میں ایک نہ نزلہ دل سے مرے اٹھا دوں  
دھوپ سیاہ پرگتی تیرہ وتار تھا جہاں  
دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائے

رَغِظْتُ لِمَنْ قَالَ

اس کا وزن مُفْتَقِنٌ مَفَاعِلُن ہے اس میں آہستہ روی اور محکوم لے کھ کر  
چینے کی خصوصیت ہے یہی خصوصیت اس کو ولہبت لے سے قریب تر کرتی ہے  
اسی طرح ہندی کے مودک اور ساروتی چھند رو کی مقدار اک اور متقرب  
بحرین " ولہبت لے " سے مزاجاً قریب ہیں۔

”بدھیت نے“ میں سیکھنا نہ، فلسفیانہ، فکری اور گہرے خیالات کا اظہار

کیا جاتا ہے۔ اس کی بھر اور لے ٹھی سنجیدہ ہونی چاہئے۔ مدھیہ سے میں یکجہیر تار  
پانی جاتی ہے۔ ذیل کا ایک ٹکڑا دیکھیے :

رات دن سلسلہ غمِ روبر کی کڑیاں

کل جوں روحِ تجھ سے جاتی تھی

اپنے سلسلے سے بھی آپنچ آتی تھی

اتنے دشتِ پراسوں کی لگی ہیں جھڑیاں

رات دن سلسلہ غمِ رواں کی گھڑیاں

(احمد ندیم قاسمی)

گیت میں چونکہ گائے جانے کی صدا حیت ہوتی ہے۔ اس لیے لے کے

ساتھ "تال" کو بھی پیشِ نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ دراصل لے پر ہی "تال" کا

انحصار ہے۔ تال کو سنگیت کی روح کہہ چکے ہیں۔ سنگیت شاستری وقت کے

وقفے کی پیش کو تال کہتے ہیں بقول و سوردِ شاستری :

"کان اور مان دونوں کو مٹانے سے تال پیدا ہوتا ہے

تال میں مستبد اور مشد کریاؤں سے تال کا مان یا تال

کہا جاتا ہے"

تال کی دس قسمیں یا عناصر ہیں جن کے نام یہ ہیں : (۱) کال (۲) انگ

(۳) کرہ (۴) مارگ (۵) جاتی (۶) کلار (۷) گرہ (۸) سے (۹) بستی ،

(۱۰) پرستار۔ تال نگہ اور گرو (خفیف و طویل) ماتراؤں سے پیدا ہوتی ہے۔

ماتر میں تال کی نوعیت کا تعین کرتی ہیں۔ جیسے دس ماتراؤں کی چھپ تال،

سکھ و سوردِ شاستری، سنگیت شاستر ص ۲۰۶



بارہ کی ایک تال اور سولہ ماتراؤں کی تین تال ہوتی ہے۔ ہر تال مختلف حصوں میں تقسیم ہوتی ہے۔ تال کے ”دبھاگ“ تال کی سیبت کا تعین کرتے ہیں۔ مثلاً تین تال میں یک تالی اور ایک خالی یعنی کل پانچ دبھاگ ہوتے ہیں۔ سنگیت میں وقت کے ناپنے کے عمل کو ماتراؤں کے ذریعہ مکمل کرتے ہیں۔ ماترائیں لے کے مطابق گھٹی بڑھتی ہیں۔ اگر ماترائیں لے کے مطابق نہ ہوں تو موسیقیت کا انتظام درست نہیں ہو جاتا ہے۔ یہ اتنا نازک مرحلہ ہے کہ گے سے ایک ماترا بھی کم یا زیادہ ہو جائے تو گیت کی موسیقیت نہ صرف یہ کہ ختم ہو جاتی ہے بلکہ اس کا اثر الٹا ہونے لگتا ہے۔ چند شاستریوں میں اکثر (حروف) کے تلفظ میں جو وقت لگتا ہے اس کو ماترا کہتے ہیں۔ یعنی الف ب ت ث وغیرہ کے تلفظ میں جو جو وقت لگتا ہے اسی کا نام ماترا ہے۔ جس ماترا سے تال شروع ہوتی ہے اس کو تال کا ”سم“ کہتے ہیں۔ تال میں سم کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کا اظہار یک مخصوص انداز میں ہوتا ہے۔ اس لیے سم ماترا دوسری ماتراؤں سے الگ پہچانی جاتی ہے۔

تشکیلات کی موسیقیت میں دوسرا خارجی عنصر حروف و الفاظ اور ترکیب کا بہنگ ہے۔ ہر حرف اپنی جگہ ایک ناقابل تقسیم آواز ہے اور ہر آواز کی اپنی ناک، شیر ہوتی ہے، لفظ میں دو یا دو سے زیادہ حروف یا آوازیں ایک دوسرے سے اشتراک کر کے ایک نئی صوتی وحدت کو جنم دیتی ہیں جو یا معنی ہوتی ہے۔ الفاظ جملوں کی تشکیل کرتے ہیں اور جملوں سے پیراگراف یا شعری تخلیق کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس لیے زبان کے دوسرے اظہارات کی طرح گیت بھی ایک لسانی تنظیم ہے جس میں ہم منہج حروف، سہ حرفی الفاظ، قوافی، شبنیس اور اس کی تمام قسموں کی بڑی اہمیت ہے۔ یہاں یہ بتا دینا

ضروری ہے کہ جو صنعتیں مشق و مزاہت کی بنیاد پر استعمال کی جاتی ہیں وہ شوق کے تخلیقی حسن کو بھروسہ کرتی ہیں ورنہ ان سے موسیقیت میں بھی مصدوعیت پیدا ہوتی ہے۔ وہ صوتی صنعتیں جو خود بخود ابھرتی ہیں آواز کے حسن، اور اس کی اشاریت کو بڑھا دیتی ہیں۔

حروف و الفاظ اور جملوں کا آہنگ نو کم و بیش ہر اس تخلیق میں ملتا ہے جس کا ذریعہ اظہار زبان ہے۔ چونکہ اس تنظیم میں کوئی اصول کارفرما نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کو بے قاعدہ اور فطری آہنگ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب یہ فطری اور بے قاعدہ آہنگ خارجی اصولوں کا پابند ہو کر ایک خاص سانچے میں ڈھل جاتا ہے تو عروضی آہنگ کہلاتا ہے۔ نثری شاعری کے علاوہ اردو کی ساری شاعری کسی نہ کسی قسم کے عروضی آہنگ کی پابند ہے۔ اس لیے یہ خارجی آہنگ ہوتے ہوئے بھی شعری تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ گیت بھی اس لیے مستثنیٰ نہیں۔ گیت کے عروضی آہنگ کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جو خالص ہندی چھندوں کا آہنگ ہے۔ دوسرا وہ جو اردو کی مخصوص بحر وں کا ہے۔ تیسرا وہ جو اردو ہندی بحر وں کے امتزاج سے وجود پذیر ہوا ہے یا جو آہنگ کے کسی مخصوص سانچے کا پابند نہیں ہے۔

ہندی کے اکثر گیت ماترائی چھندوں میں ہیں۔ اردو شاعروں نے بھی ہندی چھندوں سے استفادہ کیا ہے اور ہندی چھندوں یا ہندی سے متعلقہ اردو اوزان میں کافی گیت لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ اردو کی خالص بحر وں میں بھی گیتوں کا کافی ذخیرہ ملتا ہے۔ مگر ان گیتوں میں "گیت پن" زیادہ ہے جو ہندی چھندوں یا ان سے متعلق اردو بحر وں میں لکھے گئے ہیں۔ اب ایک ہی شاعر کے دو گیتوں کے ٹکڑے ایک ساتھ پڑھیے :

\_\_\_\_\_ (عقیدہ شافعی)

(قتیل شغائی)

تقویتی کمی و کیفی در آموزش و پرورش / مجله علمی پژوهشی / شماره ۱۳ / زمستان ۱۳۹۳ / صفحه ۱۰۳ تا ۱۱۳

بنالیتا ہے۔ جہاں لائق معنویت کا یہی وجد نہ گیت میں الفاظ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کر دے نے ادراک اور تاثرات میں کتنی قدر امتیاز کیا ہے۔ اس کے نزدیک جب تاثرات بہت گہرے اور شدید ہو کر وجد کی تشکیل کر لیتے ہیں تو خود وجدان بن جاتے ہیں۔ اس کے نزدیک وجدان کا عمل یہ ہے کہ وہ خود پناہ دار بنی مددگار بن کر رہتا ہے۔ وجدان کا یہ نفسی نگاہ ہے اور یہی فن ہے۔ کر دے نے تاثرات کو وجدان وجدان کو اظہار در نگاہ کر فن قرار دے کر فن کو فاضل و رخی بنی اور مجرب بنا دیا ہے۔ جس پر سائنسٹک گفتگو کا دروازہ بند ہو گیا۔ مگر شاعر اپنی تخلیقی قوت سے وجدان کو فن بنی بنی میں تبدیل کر دیتا ہے چونکہ شاعر کی تخلیقی قوت خود گیر اور خود مکتفی ہوتی ہے۔ اسی کی نسبت سے شاعر کی تخلیقی قوت کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔ شاعر اسی قوت سے ذہن کے پراسرار عمل سے عہدہ بر آہوتا ہے۔ در جذبہ کی معنویت کو الفاظ کی صورت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس عالم میں شاعر کے ذہن میں ایک دھندلکا سا ہوتا ہے۔ پھر الفاظ کی گونج پیدا ہوتی ہے اور الفاظ کے پراسرار تے ہیں۔ یہ نفس جذبہ کی معنویت کے الفاظ میں بھیل ہونے کا پھر مرحلہ ہے۔ اس کے بعد اپنا ایک کوئی لفظ نکلتا ہے۔ ترکیب یا گیت کا مکمل اسطرح ذہن پر نقش کرنے لگتا ہے۔ اور جذبہ کی معنویت سمٹ کر مجسم ہونے لگتی ہے۔ اس طرح گیت میں شاعر کی شخصیت کا اظہار خود اظہار نیز کیفیت کے رنگ میں ہوتا ہے۔ جس میں شدید حسیت، خود پسندی، نرمی، خصوص اور شکستگی کی کیفیت ہوتی ہے۔

احساس اور جذبہ میں ہمیں اور "ازک" امتیاز ہے۔ احساس جذبہ کی ابتدائی کیفیت کا نام ہے۔ در جذبہ احساس کی ارتقائی شکل کا یہ دونوں یک دوسرے سے متضاد نہیں۔ دونوں میں مدارج ہوتے ہیں۔ انسان چونکہ

زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم ہوتا ہے۔ اس لیے وہ خارجی دنیا سے منکراتے در اس سے متاثر ہونے پر مجبور ہے۔ یہ تاثرات اپنی ابتدائی غیر واضح اور کمزور صورت میں احساسات ہوتے ہیں۔ جب احساسات واضح توانا اور بھرپور ہو جاتے ہیں، انہیں جذبات کہا جاتا ہے۔ جذبات کے یہ یہ بھی ضروری ہے کہ ان کا خارجی اظہار ہو، اور وہ انسان کو عمل پر بھی آمادہ کرتے ہوں۔ جذبہ کی قدر اس کی شدت اور حدت میں پوشیدہ ہے۔ جذبہ جتنا شدید اور مکمل ہوتا ہے، گیت میں احساس اور جذبہ دونوں کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ انہیں کی نسبت سے بعض گیتوں کو "حسی گیت" اور بعض کو "جذباتی گیت" کہتے ہیں۔ احساس اور جذبہ کو شعری تخلیق کی سطح پر پہچاننا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض "مستبان" سے ان دونوں کے فرق کو واضح کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً

کئی دنوں سے چاند اگانا سورج نکلا ہے

جب سے تم پر دیس گئے ہو بہت اندھیرا ہے

رات رات بھر پانی برسے

دھواڑے دن دن بھر

لوہارن لوہے کو پیٹے

لگے ہتھوڑا من پر

بڑھتی پچا ناں کڑی چیرے

میں دیکھوں اٹھ اٹھ کر

نئی صراحی میں بھی پانی نہ یا جیسا ہے

جب سے تم پر دیس گئے ہو بہت اندھیرا ہے

(نندافاضلی)

اس گیت میں ایک برہمنی اپنے سوامی کو یاد کرتی ہے چونکہ اس کا سوامی اس کی نظر سے دور ہے اس لیے ساری دھرتی تاریک ہے۔ لوہار لوہے کو پیٹے یا بڑھائی لکڑی کو چیرے ہر چوٹ اسی کے دل پر لگتی ہے اور نئی صراحی کے پانی کی موجودگی نے گیت میں نگوں کی پیاس کو اور نمایاں کر دیا ہے۔ یاد اور ہجر کے اس پسے عمل میں خود کلامی یا حسرت زدگی کا احساس ہے۔ مگر مجبور اپنے دل سے مجبور ہو کر کوئی خارجی عمل نہیں کرتی بلکہ محض خود کلامی کرتی ہے اس گیت کا یہی انداز اس کو حسی گیت بناتا ہے۔ اب یہ ٹکڑا دیکھئے :

آگ بگولہ وہ آئے میں میرے آنگن  
ہر سانس پیٹان کی، ہے مکھ دہکائے  
کانپ رہے میں تہ خانوں میں سٹلے سائے  
کون بجائے، تھر تھر کا پتا ہے پانی من  
آگ بگولہ وہ آئے میں میرے آنگن

(ڈاکٹر مسعود حسین خان)

اس گیت میں بھی ایک مخصوص جذبہ کا اظہار ہے۔ جس کو ”آگ بگولہ“ کے استعارہ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ مکھ دہکائے اور سائے کا تہ خانوں میں کانپنا وغیرہ اس بنیادی استعارے کے گرد دوسرے یکو جمع ہو گئے ہیں جو اس مخصوص کیفیت کی ترسیل کرتے ہیں۔ مگر اس گیت میں ایک اہم بات یہ ہے کہ جس کی طرف مجھے اشارہ کرتا ہے کہ ان کے آگ بگولہ ہو کر گھر میں آنے سے من تھر تھر کانپ رہا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ چونکہ جذبہ کا جسم کے ذریعہ اظہار ہو رہا ہے۔ اس لیے یہ احساس جذبہ کی سطح پر آ گیا ہے۔

گیت میں ایک جذبہ اسسا سی ہوتا ہے یا کم زکم بنیادی حیثیت رکھتا







اس گیت میں زندگی کی تلون مزاجیوں اور نظام کے تاثرات کا اظہار کیا گیا ہے۔ شاعر کے ہر کو تنہا کی درد چاٹ رہا ہے جس سے اس کے ذہن میں ایسے بصری پیکر ابھرتے ہیں جو کمزوری و رنجِ زندگی کے حامل ہیں۔ شاعر کو موسم کا منہ نہ نظر آتا ہے۔ اس کی نسبت سے سوکھے پتوں کا جھڑنا، در موسم کا رد ہونا یا داسا ہے۔ ذہن کی یہ جستِ تخیل کی مدد کے بغیر ممکن نہیں ہے اور پھر رنگت کے اڑنے کے عمل کو گرداڑنا اور احساس کی جبن کو آگ کی تیزی لو میں پچلے کہنا تخیل کے ذریعہ ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ شاعر نے اپنے پچلے ہوئے احساسات اور جذبات کو غیر مجرِ دشت کے پیکروں میں بیان کیا ہے۔ ان پیکروں کی موجودگی ہی تخیل کی کارفرمائی کی ضامن ہے۔ جن گیتوں میں تخیل کا رنگ زیادہ اور شوخ ہوتا ہے اور تخیل جذباتی تضاد پر غالب آجاتی ہے، انہیں تخیلی گیت کہتے ہیں۔

اردو میں طویل گیت، مختصر گیت، اور مختصر ترین گیت ملتے ہیں۔ چونکہ گیت کی اکائی بنیادی طور پر کسی ایک احساس یا جذبہ کا لسانی اظہار ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا پہلا ہی سونا ضروری ہے۔ طویل گیتوں میں جذبہ کی وحدت باقی نہیں رہتی۔ چونکہ گیت میں جذبہ کی وحدت کے ساتھ شدت بھی ہوتی ہے، اس لیے مختصر گیت میں اس کو باقی رکھنا ممکن ہے۔ نشاط و غم کے انتہائی نازک موقعوں پر گیت کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں میں جذبہ کی شدت کو دور تک اور دیر تک باقی رکھنا مشکل ہوتا ہے۔ اردو گیتوں پر لوک گیت کی رویت کا اثر بھی ہے جو غیر مہذب سماج کی کشمکش، غیر مربوط اندازِ فکر اور بیساختگی کے منظر ہوتے ہیں اور منطقی نتیجہ کے طور پر اختصار پر منتج ہوتے ہیں۔ اس لیے اردو شاعروں نے بھی مختصر گیت ہی لکھے ہیں۔ چونکہ گیت کو اب تک گاتے جانے کی چیز سمجھا گیا ہے۔ اس لیے طویل چیز گانے سے گلے کے تھک جانے کا خطرہ بھی ہوتا ہے اور یکسانیت

سے عدم دلچسپی کے امکانات بھی بڑھ سکتے ہیں۔ اس لیے گیت کی ہیئت مختصر ہی مناسب جن شعرا نے طویل گیت لکھے ہیں وہ شعری نقطہ نظر سے زیادہ کامیاب نہیں ہیں۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر گیت جذبہ کی وحدت اور شدت کی ایک مخصوص اکائی ہوتا ہے۔ غیر ضروری اور بنیادی جذبے کے علاوہ دوسرے جذبے اس کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں۔ ہر گیت میں تختیں کا رنگ بھی ہوتا ہے مگر یہ رنگ جذبے کے تابع ہوتا ہے۔ گیت میں داخلی اور خارجی موسیقیت کے عناصر کا حسین ترین امتزاج ہوتا ہے۔ جس سے اس میں ایک طرف گاتے جانے کی صلاحیت دھکتی ہے اور دوسری طرف آواز کی اشاریت کا حسن پیدا ہوتا ہے، اس کے اختصار میں اس کا حسن تاثر اور زندگی کا راز پوشیدہ ہے۔

اس تجربے کا حاصل یہ ہے کہ :

۱۔ کلاسیکی اردو شاعری میں گیت نا غنائی نظمیں موجود تھیں جن میں گیت کی بعض داخلی خصوصیات تھیں۔ یہی اولین نمونے جدید اردو گیت کی روایت ہیں۔  
۲۔ جدید شاعری نے جہاں مغربی اثرات واسالیب کو قبول کیا وہیں ہندی اور ہندوستانی کے رجحان کو بھی از سر نو اپنایا اور جدید شاعروں نے خاص طور پر گیتوں کی طرف توجہ دی

۳۔ جدید شاعری کے دورِ شباب میں گیت کی ہیئت کا تعین ہوا اور گیت نا نظموں میں تکنیک کے بے شمار کامیاب تجربے کیے گئے۔

۴۔ گیت کا، سلوب بنیادی طور پر وہی ہے جو نوک گیت کے اسلوب سے فیض اٹھاتا ہے اور جس پر سادہ، ورثفات ہندی اثرات واسالیب نیز عوامی بول چال کا گہرا اثر ہے۔ جس میں جذبے کی شدت اور تخیل کی ندرت کے ساتھ





لکھنے، تاثرات بیان کرنے یا غیر ضروری سماجی پس منظر، بھارنے پر سارا دور صرف کیا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کا دور اردو شاعری یا انھیں اردو نظم کے لئے خاص طویل دلچسپ اہم ہے۔ اس دور میں ہیئت کے لحاظ سے دو قسم کے تجربات ہوئے، ایک وہ تجربے جو مغرب سے مستعار ہیں۔ ان میں معرّات نظم، سائنٹ، آزاد نظم، تراٹیلے اور مختصر نظم وغیرہ شامل ہیں۔ صوتی قوافی نئے استیلا فارم یک نظم میں کئی کئی بحروں کا استعمال کیا گیا۔ مصرع کا نیا تصور بھی عام ہوا۔ دوسرے وہ تجربے جو جنگالی شاعری، لوک گیتوں اور مہندی کے چھندوں کے ذریعہ ہوئے۔ پرانی ہیئتوں میں بھی معمولی تبدیلیاں ہوئیں۔ اور ان کے تجربے بھی ہوئے۔ جن کی طرہ تجربہ نہیں دی گئی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد، نئی سیاسی صورت حال، اور جذباتی فضا نے زندگی کے تمام شعبوں کو متاثر کیا، ادب اور شاعری کیسے محفوظ رہ سکتے تھے۔ چنانچہ طرحی مشاعروں کی جگہ موضوعی مشاعروں کا اہتمام کیا گیا اور ۱۸۷۴ء کو انجمن پنجاب کے زیر اہتمام ایک جلسہ و مشاعرہ ہوا جس میں کرنل ہارلڈ، جسٹس یو۔ مسٹر تھارٹن، مسٹر میکس، مسٹر نیبک، مسٹر لیبٹ، ذب عبد الحمید خان، فقیر سید قمر الدین وغیرہ شریک ہوئے۔ محمد حسین آزاد نے اپنی نظم ”شام کی آمد اور رات کی کیفیت“ من پڑھ اور مسٹر بونو نے صدر رت کی۔ اس جلسے میں آزاد نے قدیم شاعری کی کمزوریوں کی نشاندہی کی اور ”نئی شاعری“ کو خراج تحسین ادا

۱۔ اس کی تفصیل میر تقی کا کتاب ”اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے“ میں دیکھی جاسکتی ہے۔ جسے انجمن ترقی اردو گھر، دہلی یونیورسٹی دہلی نے شائع کیا ہے۔

کیا۔ نیز اگلے شاعرہ کے لیے ”برکھارت“ عنوان تجویز کیا۔ چنانچہ شاعری کے موضوعی مشاعرے شروع ہو گئے۔ پہلا مشاعرہ ۳۰ مئی ۱۸۷۲ء کو ”برکھارت“ موضوع پر، دوسرا ”امستان“ کے موضوع پر منعقد ہوا۔ تیسرا مشاعرہ ۳۰ اگست ۱۸۷۲ء کو بعنوان ”مید“، چوتھا یکم ستمبر ۱۸۷۲ء کو ”تسب وطن“، پانچواں ۹ اکتوبر ۱۸۷۲ء کو ”امن“، چھٹا ۲۱ نومبر ۱۸۷۲ء کو ”انصاف“، ساتواں ۱۹ دسمبر ۱۸۷۲ء کو ”مرآت“، آٹھواں ۳ جنوری ۱۸۷۵ء کو ”فتا“، نوں ۱۳ مارچ ۱۸۷۵ء کو ”تہذیب“ اور دسواں مشاعرہ ”اخلاق“ کے موضوع پر منعقد ہوا۔ ان مشاعروں میں آزاد اور حالی کے علاوہ بہت سے غیر معروف شعرا بھی شریک ہوتے تھے۔ ان مشاعروں کی غرض و غایت یہ تھی کہ اردو شاعری کو تنقید کے دائرے سے نکال کر کھلی فضا میں لایا جائے اور موجودہ ہمت کے اعتبار سے وسعت دی جائے۔ شاعری میں علمیت اور افادیت کا رنگ پیدا کیا جائے۔ مبالغہ، انفعالیات اور قنوطیت کی جگہ حقیقت، رجائیت اور فعالیت سے ہم کنار کیا جائے۔ ان مقاصد کے علاوہ ایک اور مقصد بھی تھا۔ وہ یہ کہ نئے اردو نصاب کے لیے نئے انداز کی نظموں کو فراہم کیا جائے۔ چنانچہ اس دور کے مشرانگیز افسروں نے ایسے مشاعروں کی سرپرستی کی۔ خاص طور پر ان موضوعی مشاعروں کو ان انگریز افسروں نے سراہا جو سرشتہ تعلیم سے وابستہ تھے۔ چنانچہ ان موضوعی مشاعروں میں جو نظمیں پڑھی گئیں ان میں خیالات کو مربوط انداز میں پیش کرنے کے ساتھ، ان کی ترسیلی فضا اور وضاحتی انداز پر خاص طور پر زور دیا گیا۔ تاکہ وہ عوام و خواص کے لیے زیادہ سے زیادہ قابل قبول ہو سکیں۔ ان مشاعروں میں شرکت کرنے والے غیر معروف شعرا کے علاوہ اپنی نظموں میں مولانا محمد حسین آزاد اور سلطان حسین حالی نے

اردو شاعری کے بیشتر فنی اور شعری تقاضوں کا احترام بھی کیا۔ اور انھیں زیادہ سے زیادہ قابل قبول رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس کا زبردست اثر ہوا۔ اور نئے طرز کی نظمیں لکھنے کا عام رواج ہو گیا۔

اردو میں منظوم ترجموں کی روایت پہلے نثری ترجموں کی روایت ملتی ہے۔ منظوم ترجموں کا آغاز بھی جدید شاعری کے آغاز کے ساتھ ساتھ ہوا۔ جن سے جدید نظموں کے لہجے اور اسلوب، مواد اور ہیئت پر گہرا اثر پڑا۔ اس میدان میں غلام مولا قلی میرٹھی نے پہل کی اور انگریزی نظموں کے منظوم تراجم کو ”جواہر منظوم“ کے نام شائع کیا۔ جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۷ء میں نیاں موہن کے بھائی بنگے بہاری لال کے منظوم ترجموں کا مجموعہ ”منتخب انگریزی نظموں کے تراجم“ کے نام سے منظر عام پر آیا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے مشہور خطبے ”نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات“ میں اس بات پر خاص زور دیا کہ مواد و ہیئت کے ہمنے انداز کے خلعت و زیور ”انگریزی زبان و ادب کے“ صندوق میں بند ہیں۔ ”اور ان کی کہنی انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ آزاد نے خود بھی انگریزی سے اردو میں منظوم ترجمے کیے۔ اس سلسلے میں ”اولوالعزمی کے لیے کوئی سدا راہ نہیں ہے۔“ ایک تارے کا عاشق، ”معارف الہی“ اور ”مثنوی شرافت“ حقیقی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ آزاد انگریزی زبان سے پوری طرح واقف نہیں تھے بلکہ بقول محمد ابراہیم دوسروں کی مدد سے انگریزی نظموں کے مفہوم کو ذہن نشین کر کے اسے شعری قالب عطا کرتے تھے۔ حالی نے بھی اعتراض کیا ہے کہ انھیں مغربی شاعری سے آگاہی نہ تھی لیکن انھوں نے بھی دوسروں کی مدد سے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ حالی نے گولڈ اسمتھ کی نظم ”ڈرڈلیج“





۱۸۵۷ء سے قبل اردو میں نظموں کے سرمائے میں غزل کے علاوہ ہر صنفِ سخن شامل تھی جن کے تجزیے سے نظم کے ”دو تصور“ سامنے آتے ہیں۔ جن کی تائید و تہی سے لے کر سورتا تک کے بیانات سے ہوتی ہے۔ ایک ”تکرارِ خیال“ کا اور دوسرے ”تسلسلِ خیال“ کا۔ ”تکرارِ خیال“ کی روایت کو مسقط کی شکلوں نے فروغ دیا۔ مسقط کے مختلف بندوں میں ایک ہی بات کو مختلف انداز سے ادا کرنے کا بہتر معراجِ کمال پر نظر آتا ہے۔ مرثیہ اس کی بہترین مثال ہے۔ اس روایت کا تسلسل جو کئی ملیح آبادی اور اسی قبیل کے کے دوسرے شاعروں کے یہاں عصرِ جدید میں نظر آتا ہے۔ ”تسلسلِ خیال“ کی روایت کا نواز۔ قطعہ بند اشعار و مرثیوں کی صورت میں نظر آتا ہے۔ عام طور پر یہ قطعوں میں جو غزل سے الگ وجود رکھتے ہیں۔ جیسے فنز کی ”پنگھٹ“ یا غالب کا قطعہ ”اے تارواران“۔ ”تسلسلِ خیال“ کی بہترین مثالیں ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد مولانا محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب کے زیرِ اہتمام جدید شاعری کی تحریک شروع کی تو ایک طرف ان کے سامنے ”تکرارِ خیال“ اور تسلسلِ خیال کی روایت تھی، دوسری طرف ”تکریری نظموں کا سرمایہ“ آزاد نے تکرارِ خیال کی روایت سے، نخرات کیا مگر تسلسلِ خیال کی روایت کو انگریزی تصورِ نظم سے آمیز کر کے آگے بڑھایا۔ اس سلسلے میں آزاد اور ان کے رفقا کا زبردست کارنامہ ہے۔ چنانچہ بعد میں ”رفقاءِ خیال“ اور ”ڈرامائی علامیت“ اور نظم کے دوسرے تصورات اسی روایت کی توسیعی شکلوں میں نمودار ہوئے جو آزاد اور ان کے رفقاء نے شروع کی تھی۔ یہاں اس نکتہ پر خاص طور پر زور دینا چاہتا ہوں کہ آزاد نے تسلسلِ خیال کی تیس روایت کو اپنایا، و فروغ دیا۔ اس میں رمزیت کی گنجائش کم سے کم





انہیں سے متاثر معدوم ہوتا ہے۔ ۱۹۴۲ء آتے آتے بیانیہ اسلوب کے تجربے بھی پرانے ہو کر روایت کا درجہ اختیار کر گئے۔ اور حلقہٴ اسبابِ ذوق کے شعراء خاص طور پر ن۔ م۔ رشید اور میراجی نے رمزِ یہ اسلوب کو اپنایا۔ یہ روایت کی نئی کروٹ تھی، جو اپنے دور کی جدیدیت بن کر نمودار ہوئی۔ ہماری کلاسیکی شاعری سے ترقی پسند شاعری نے افکار کی سطح پر اور حلقہٴ اسبابِ ذوق کے شاعروں، خاص طور پر میراجی اور ن۔ م۔ رشید نے زبان کی سطح پر اور انکار کی سطح پر بھی خاص طور پر انحراف کیا۔ مگر یہ انحراف روایت سے انکار نہیں تھا، بلکہ روایت کے تخلیقی سفر کی ارتقائی منزل تھی۔ یہ رجحان اردو نظم میں نئی اہر کی طرح ابتدا سے ہی ملتا ہے۔ جو جدید عصری شاعری میں بالید انداز میں نظر آتا ہے۔ ادھر ۱۹۴۲ء میں زندگی پھر ایک نئے دور میں داخل ہوئی ۱۸۵۷ء کے بعد یہ دوسرا بڑا انقلاب تھا، ہم جس سے دوچار ہوئے اسی پرانی قدریں جو زندگی کی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کی اہلیت نہیں رکھتی تھیں، شکست کھا گئیں، بعض قدروں اور روایتوں میں تبدیلی ہوئی اور بعض نئی روایتوں نے جنم لیا۔ شاعری بھی اس کے اثرات سے بچ نہیں سکتی تھی۔ چنانچہ نئی شاعری نے داخلی اور خارجی سطح پر پرانی روایتوں سے انحراف کیا۔ یہ انحراف زبان، اسلوب، تکنیک اور معیشت کی سطح پر بہت نمایاں ہے۔ آج اردو شاعری کی نئی اور پرانی زبان اور اسالیب میں جتنا فاصلہ نظر آتا ہے اس سے پہلے کبھی دکھائی نہیں دیا۔

عام طور پر محلِ استعمال کے نقطہٴ نظر سے زبان کی تین قسمیں کی جاتی ہیں۔ سائنسی زبان جس میں الفاظ اصطلاحی مفہوم یا دالیتِ وضعی کے

تحت استعمال کئے جاتے ہیں۔ ادبی زبان جس میں لغوی مفہوم اور صحت کی خاصیت اہمیت ہے۔ اس کی دونوں شاخیں شکلیں ہوتی ہیں۔ مکی زبان، درخستگی زبان، مری زبان کی زبان ہے۔ زبان اظہار خیال کا ایک ذریعہ محدود اور زندگی کے تجربات لا محدود میں۔ اس لئے بعض اوقات لغوی زبان حکام کے نازک نادر تالیف اور لطیف تجربوں کو ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ جہاں یہ صورت حال پیش آتی ہے۔ وہاں زبان کی مجازی شکلیں دست گیری کرتی ہیں۔ زبان کی مجازی شکلیں مطلق اور معین نہیں ہوتیں بلکہ یہ ایسی لچکدار اور غیر معین شکلیں ہوتی ہیں جو اپنے مزاج، مقصد اور مخصوص ماحول کے نقطہ نظر سے لغوی شکلوں سے مختلف ہوتی ہیں اور جو حقیقی معانی میں نہیں بلکہ مرادی اور مجازی معانی میں برتی جاتی ہیں۔ مجازی زبان لغوی زبان کی ترقیب سے وجود میں آتی ہے اور نئے مفہوم کی ترسیل کرتی ہے۔ یہ مفہوم وہی ہوتا ہے جس کو لغوی زبان ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ جدید شعری اظہار میں زبان کی تین رجحان غالب ہیں۔

۱۔ استعارہ سازی

۲۔ پیکر تراشی

۳۔ علامت نگاری

استعارہ سازی | استعارے کی تخلیق کے بارے میں بہت سی باتیں کہی گئی ہیں۔ ہنز ورنر (H. WERNER)

کا خیال ہے کہ استعارہ ”ممنوعات ذہنی“ کے دباؤ سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور اس کے ذریعہ مخرب اخلاق مواد کا اظہار مہذب یا کم از کم قابل قبول صورتوں میں ہوتا ہے۔ اس نظریے کی حدیں ایک طرف خرائد کے نقطہ

نظر سے ملتی ہیں جس نے ادب کو انسان کی جبلتوں کی قص گاہ قرار دیا ہے اور دوسری طرف ینگ کے نسلی یا اجتماعی لاشعور کے نظریے سے ملتی ہیں جس نے ادب کو اجتماعی لاشعور کے نقوش کا فنی اظہار قرار دیا ہے۔ اس تصور میں یہ بات بھی مضمحل ہے کہ استعارہ شعوری نہیں بلکہ لاشعوری ہوتا ہے۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ استعارہ ہر زبان کے غیر میں داخل ہے۔ یہ دنیا کی مہذب اور ترقی یافتہ زبانوں میں بھی نہیں ملتا بلکہ قبائلی اور پسماندہ ترین زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے۔ اگرچہ استعارہ کی تشکیل الفاظ کرتے ہیں مگر ہر لفظ استعارہ نہیں ہوتا۔ استعارہ کوئی متعین صورت نہیں رکھتا اس لیے ہر زبان میں استعارہ کی موجودگی کے یہ معنی نہیں کہ یہ اپنی مطلق اور محدود صورت میں موجود ہوتا ہے بلکہ یہ مقصد ہے کہ دنیا کی ہر زبان میں استعارے تخلیق کرنے اور ان کے حامل ہونے کی صلاحیت ہوتی ہے اور اس کا وجود ہر زبان کے ابتدائی دور سے ہی ملتا ہے مگر یہ نکتہ قابل غور ہے کہ ہر ترقی یافتہ زبان کے استعارے زیادہ پھیلے اور بلیغ ہوتے ہیں جبکہ غیر ترقی یافتہ زبانوں کے استعارے اکہڑے اور سادہ اور سطحی ہوتے ہیں ایک تیسرا خیال یہ ہے کہ استعارہ جذباتی ہیمن کے موقع پر ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ عام تجربہ ہے کہ لوگ محبت، نفرت، قہر یا آرزو و ہمدی کے وقت استعاراتی زبان بولتے ہیں اور جذباتی لمحوں میں زبان سے جو کچھ نکلتا ہے وہ استعاروں کا بھیس بدل کر نکلتا ہے۔ اس لیے بعض لوگوں کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ استعارہ محض غالم خور کی پیداوار ہے۔ استعارہ کی تخلیق کے بارے میں چوتھا خیال یہ بھی ہے کہ یہ ذہن کا ایک فطری عمل ہے جس کی دو صورتیں ہیں ایک معمولی اور سادہ اور دوسری غیر معمولی اور پھیلے۔ استعارے کا تعلق

ذہن کے دوسرے عمل سے ہے۔ انسان زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم رہے اور وہ ہر لمحہ شعوری اور شعوری طور پر تجربے کرتا رہتا ہے۔ یہ تجربے ذہن میں اجنبی محرک علامتوں کی ثبوت میں محفوظ رہتے ہیں اور بروقت ضرورت استعاروں کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوہین سینگر نے استعارہ کی تخلیق اور مزاج پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ :

۱۔ استعارہ تجریدی مشاہدہ کا بہترین ثبوت ہے۔ استعارہ ذہن انسانی کے پاس تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی زبردست قوت ہے، ہر نیا تجربہ یا اشیاء کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے جب ہم اس تصور سے بالواسطہ ہو جاتے ہیں تو یہ استعاروں کی شکل ذرا مزید کر لغوی حیثیت اختیار کرتی ہے اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہو جاتا ہے۔ شعوری تجربہ کی پہلی کوششیں اس بے دریا تمثیلی حالت میں رونما ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ یہ واقعہ الفاظ کی کمی، تاکید لفظی کی ضرورت یا طول کلام کے باعث ہم فوراً استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں اس بات کا ثبوت ہے کہ مشترک صورت کا ادراک بالکل فطری امر ہے، اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعہ بڑی سہولت سے ظاہر کیا جاسکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا استعمال کوئی شعوری عمل نہیں جس کے باعث ذخیرۃ الفاظ کی قلت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعہ بوجھ سکتے ہیں کئی نئے مفہام جنم لیتے ہیں اور قیاسی و تمثیلی مفہام بہت آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں : ۲۔

۲۔ سوہین سینگر، فلسفے کا تیا، ہنگ مترجم بشیر احمد ڈار (۱۹۶۲ء) لاہور، ص ۲۲۲

سوسین لینگر نے استعارہ کی تخلیق کے سلسلے میں بعض اہم سوالوں کا اٹھایا ہے۔ ایک طرف انھوں نے استعارہ کو ذہن کا فطری عمل کہا ہے اور دوسری طرف استعارہ کی وسعت اور جامعیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ بھی نہیں بلکہ انھوں نے زندہ اور مردہ استعاروں کے درمیان امتیاز بھی کیا ہے۔ سوسین لینگر کی یہ بات بالکل سچا ہے کہ استعارہ کے مفہوم کا عین پہلے سے نہیں ہوتا جبکہ لغوی الفاظ کے مفہوم کا تعین ہوتا ہے۔ بعض استعارے جو کثرت سے اپنی صورت کا تعین کر لیتے اور اپنے مفہوم کو مقرر کر لیتے ہیں اپنی تازگی، توانائی اور پچک کھودیتے ہیں۔ اردو میں بعض استعارہ نامہ محاوروں کی یہی صورت ہے جس کو سوسین لینگر نے استعارہ کی شکلوں کے تحت کر لغوی حیثیت اختیار کرنا کہا ہے۔ استعارہ اگرچہ تخلیقی اور غیر تخلیقی دونوں قسم کے ادب میں پرتا جاتا ہے لیکن اس کا خاص تعلق ادب ہی سے ہے۔ اعلیٰ شاعری میں محرکاتی عناصر غائب ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ادراکی عناصر لے لیتے ہیں۔ ادراکی عناصر جذباتی عناصر سے مل کر تخیل کو ہمیز کرتے ہیں تخیل ادراکی اور جذباتی عناصر کو نئی نئی صورت میں ترتیب دیتی ہے اور ان کے نئے امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہ نئی صورتیں استعاروں کی شکل میں نمودار ہوتی ہیں۔ اس لیے یہ کہنا مناسب ہے کہ استعارہ ساری کا عمل انسان کے ذہن کا فطری عمل ہے جو خاص طور پر لغوی زبان کی تنگ دامانی کے موقع پر وجود میں آتا ہے۔

استعارے کے سلسلے میں بعض دوسرے نکتے اور نظریے بھی قابلِ توجہ ہیں جس سے استعارے کا مزاج مقصد اور عمل روشنی میں آتا ہے۔



استعارہ کا ایک تصور روایت پرستوں اور ادیب برے ادیب کے علم برداروں میں مقبول ہے۔ ان کے خیال میں استعارہ ایک "صنعت" ہے اور اس کا مقصد محض آرائشی کلام یا زیادہ سے زیادہ حسن آفرینی ہے۔ ارسطو نے اس معنی میں استعارہ کو "شاعری کا بہترین تمغہ" قرار دیا تھا۔ مگر یہ تصور بہت قدیم فرسودہ اور روایتی ہے۔ شاعری میں استعارہ کا بنیادی عمل کسی نادر دنیا بے تجربے کی ترسیل پہلے اور آرائش نیز حسن آفرینی بعد میں ہے۔ اگر پیچیدہ خیال یا جذبے کی ترسیل کے ساتھ حسن کاری بھی ہو تو یہ سونے پر مہاگر ہے۔ استعارہ کا دوسرا مقصد قواعد دانوں میں مقبول ہے۔ جس میں استعاری عناصر کی ہم آہنگی اور موزونیت پر زور دیا گیا ہے۔ قواعد دان مشبہ اور مشبہ بہ کے جلی رشتے پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے وہ شفا اور واضح استعارہ کو پسند کرتے۔ مبہم اور پیچیدہ استعاروں کو ناپسند کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں استعاری عناصر کے عدم توازن سے معانی میں خلل و اضافہ تو ہوتا ہی ہے۔ بلکہ کبھی کبھی معانی بالکل متضاد دہرتے ہیں۔ پیچیدہ استعارے کے بنیادی مقصد کے خلاف ہے۔ استعارہ کا بہت زیادہ واضح ہونا بھی اس کے منشاء و مزاج کے برعکس ہے۔ فلسفی روایت پرستوں اور قواعد دانوں سے زیادہ سخت گیر ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ استعارے سے بنیادی خیال میں ترمیم ہو جاتی ہے اور اصل نکتہ سے زور ہٹ کر دوسری دوسری بگڑ بگڑ جاتا ہے۔ ان کے نزدیک استعاراتی انداز بیان منطقی انداز بیان کے منافی ہے۔ ان کی تصورات میں استعارہ سے زیادہ اس کے مفہم اور مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ مفہم کے اعتبار سے استعاروں کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ نثری استعارہ اور شعری استعارہ۔ نثری



دُترے میں پہنچ جاتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ یاد رکھنا چاہیے کہ استعارے کی بنیاد محض مشابہت پر ہی نہیں ہوتی اور بہت سے رشتوں پر بھی ہوتی ہے یہ رشتے موازنہ، تضاد اور تناؤ کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ استعاری رشتے ایک چیز کو دوسری چیز کے پہلو بہ پہلو رکھتے اور ایک چیز کو دوسری چیز میں شناخت کرنے سے نمایاں ہوتے ہیں۔ استعاری رشتوں کی شناخت ایک دلکش مگر مشکل تجزیہ ہے جس کے لیے ادبی ذوق فنی بصیرت اور تخلیقی عمل اور اس کے پورے عمل (PROCESS) سے واقفیت ضروری ہے۔

استعارے کی درجہ بندی یا تقسیم ورتقیم مختلف نظریوں کے تحت کی گئی ہے۔ عام طور پر استعارہ کی دو قسمیں کی گئی ہیں، ایک لسانیاتی استعارہ اور دوسرا جمالیاتی استعارہ۔ لسانیاتی استعارہ زبان کی فصاحت اور تشکیل سے وابستہ ہے اور صرف دخیل قواعد اور لسانیات کے اصولوں کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ جمالیاتی استعارہ اپنے تاریکی ہمہ گیری اور جمالیاتی معنویت کی خصوصیت سے پہچانا جاتا ہے۔ رچرڈ ڈرنے ایچ کوٹ رائڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ لسانیاتی استعارہ کسی چیز کی محض نمایاں صفت کو ظاہر کرتا ہے جبکہ جمالیاتی استعارہ خود کو نئے ماحول کی رو سے ہمہ رنگ کر کے ایک نیا تاثر دیتا ہے۔ ایڈون پرفیلڈ نے اس بات کو تھوڑی سی تبدیلی سے پیش کیا ہے۔ میں نے استعارہ کی صورتوں کا ذکر کرتے ہوئے ایک کو بنیادی استعارہ (RADICAL METAPHOR) اور دوسرے کرشمہ کی استعارہ

۳۴۔ آئی۔ اے۔ پریپرٹرز۔ فلک مغربی آب ریڈیو کس (۱۹۳۶ء) ص ۱۷۰



اس میں شک نہیں کہ ”پتیوں کے لف فوف میں رکی موتی ہوا کا سونا۔ ایک  
ایسا استعارہ ہے جو ایک مخصوص منظر اور اس کی فضا کی تشکیل کرتا ہے۔ مگر اس  
میں بڑی حد تک وضاحت اور قطعیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ خصوصیت اس کو  
لسانیاتی یا بنیادی استعارے سے قریب کرتی ہے۔ اس کے برعکس حسب  
ذیل ٹکڑے میں:

ہم کہ رمز محبت کی تجسیم تھے  
منقسم ہو گئے

بوڑھی اقدار کے

کالے بازار میں

رزش بوسہ، دلہن بک گئی

(ساحرہ زیدی)

بوڑھی اقدار کے کالے بازار میں رزش بوسہ، دلہن کا بکنا، ایک مخصوص  
شعری، استعارہ ہے، بلکہ استعارہ در استعارہ ہے۔ استعاروں کا یہ سلسلہ بھی  
وضاحت لیے ہوتے ہے، مگر اس میں قطعیت کا جبر شامل نہیں۔ اس لیے یہ  
ذہن کو مخصوص مفہوم کے دائرہ سے باہر تلامذات کی آزاد فضا میں پہنچا دیت  
ہے، ورنہ گاہ کے سامنے سے معافی کا جلوس گزرتا ہے اور یہ نظم ”اپنی یاد میں“  
شعری استعاروں کا رکش گہوارہ ہے:

میں نے گھاؤ گن رہا ہوں

دور تپیلوں کے رشتی پروں کے نیلے نیلے رنگ

اڈر ہے میں ہر طرف

فرشتے آسمان سے اتر رہے ہیں صاف بھف

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں  
 آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بھرے خواب آگئے  
 خون کا دیا ڈاؤر کم ہوا  
 نحیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے آڑے ترچھے نقش  
 جگمگا، ٹھے

لبوں پر کشتوں کی روند تھی  
 طویل پچکڑوں کو یک سلسلہ

نضائیں ہے  
 ہر کی بو بوا میں ہے

رشتہ ریا (

اس نظم کے تمام استعارے شعری اور جمالیاتی ہیں تو اپنے مخصوص فنی  
 کے پرتو و باطنی تسلسل کی خصوصیت بھی رکھتے ہیں۔  
 استعاروں کی اور بھی بہت سی قسمیں ہیں مثلاً سادہ استعارہ، مرکب  
 استعارہ اور مخلوط استعارہ۔ سادہ استعارے میں مشابہت کا عنصر ایک نقطہ  
 ہوتا ہے اور یہی نقطہ تصویر کی جان ہوتا ہے۔ اور یہ نقطہ خیال اور تخیل کے درمیان  
 واقع ہوتا ہے۔ مرکب استعارہ ذہن کو مشابہت کے مختلف نقطوں سے متاثر  
 کرتا ہے۔ یہ نقطے نظم میں اس طرح بکھرے ہوتے ہیں جیسے آسمان پر  
 ستارے۔ پیچیدہ استعارہ یک شناخت میں دوسری شناخت کی اور  
 دوسری شناخت میں تیسری شناخت کی جھلک پیدا کرتا ہے۔ یہ سلسلہ ذہن میں  
 رنگ رنگ روشنیوں کی طرح باریک و باریک رہتا ہے۔ پیچیدہ استعارہ کی  
 معنویت کی جلوہ گرگی سمجھتوں، درکی سطحوں پر ہوتی ہے۔ اس کی ایک اہم

خصوصیت یہ ہے کہ یہ ذہن کو بعض ایسی چیزوں کی طرف مائل کرتا ہے جو حقیقتاً  
استوارہ یا تصویریں نہیں ہوتیں بلکہ استعارہ ذہن کو ایک نئی شناخت کی طرف  
مائل کرتا ہے اور یہ نئی شناخت پہلی شناخت سے بالکل مختلف ہوتی ہے کبھی اس  
کو پہچاننے اور اس کا تجزیہ کرتے ہیں دقت ہوتی ہے اور شعری تخلیق ابہام کا شکار  
نظر آنے لگتی ہے۔ استعارے کی یہ تمام قسمیں اپنے سادہ اور پیچیدہ عمل کی بنیاد  
پر ہیں اور مروجی معانی اور ان کے ملازمات کا ہا دوجا کر اپنی سحر کاری دکھاتی  
ہیں۔ مثلاً :

(الف) برگ دربر بام و دربر برف برف  
کوئی ٹکڑی کوئی ٹکڑی برف برف  
زد و سوز سیگوں میدان رو پہلی سبڑھیاں  
میڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے پتھر پتھر  
میڑھیوں پر سوتر قوس آئینوں کی اوٹ، وٹ  
منظر نظروں کی دنیا عکس عکس  
(مجید، مجید)

(ب) فضا کے آئینوں میں جتنے روشن عکس تھے سب بجھتے جلتے ہیں  
بجائوں کو تھکا مارا ہے دن بھر کی مسافت نے  
تھکن سورج کے چہرے پر سیاہی ملتی جاتی ہے  
برہمے خستگی کا زخم کھ کر  
شام کی اندھی گھبراہٹ گتے جلتے ہیں  
(غور، سعیدی)

ان دونوں ٹکڑوں کے استعاروں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ استعارے





اس بھرے سترے کے چمکے چھلکے کی مانند ترنے لگے گا  
 دھند لکیریں سمیٹے ہوئے نرم بستر کی نمندیں  
 کسی سونڈھی خوشبو کی جھنکار سے جب اچٹ جائیں گی  
 درخشہ نواز

(د) جنت کی اہلی چمیلی دھوپ میں تپ کر  
 میں ہر بار نکھر جاتا ہوں  
 اور دھسوتی پر  
 سوئے کا اک گرم بدن لے کر آتا ہوں  
 (کمار پاشی)

ان ٹکڑوں میں جو استعارے زبان ہے وہ روپنی زبان سے مختلف ہے۔  
 نئی درپرانی شاعری کے درمیان پہلا نمایاں اور اہم اختلاف ہے جو ذہین قاری  
 یا سامع کو متاثر کرتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ نئے اردو شاعروں  
 نے فارسی کی بھاری بھر کم ترکیبوں سے کنارہ کر کے یوں چل کی زبان کو اپنا یا ہے۔  
 ستورہ سائری کا رجحان اور نئی شعری زبان خواہ کتنی ہی دور درنا یا اب کیوں  
 نہ ہو مگر وہ اپنے سماجی فریضہ سے یکسر دامن نہیں چھڑا سکتی اور شاعری نیز قواعد  
 کے اصولوں سے سو فیصدی بغاوت بھی نہیں کر سکتی۔ ہمارے بعض شاعروں  
 نے جدید بننے کے جوش میں ایک ایسی زبان اور اسلوب کو جنم دینے کی کوشش  
 کی ہے جو ابھی تک نئی شاعری کی جمالیات میں اعتبار حاصل نہیں کر سکا ہے۔

دام مغز امتیاز میں ہے  
 شاید تجھ پر عکس درد ہر جز متصل ٹوٹنے کے لگ بھگ  
 ٹراٹ اٹھتی ہے۔



کی تخلیق محض جو اس غم سے کی مدد سے ہی نہیں ہوتی، بلکہ دوسرے ذریعوں سے بھی ہوتی ہے۔ جس پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں، لسانی پیکریت میں وہ تمام شکلیں شامل ہیں جو لفظی تصویروں کی شکل میں نمودار ہوتی ہیں۔ ذہنی پیکروں کو لفظی پیکروں میں بدلنا ہی پیکر تراشی کا کام ہے۔ جو پیکر جس حسی قوت کے ذریعہ ذہن میں ابھرتا ہے۔ اسی کے نام سے منسوب ہو جاتا ہے۔ مثلاً بصری پیکر، سماعی پیکر اور لمسی پیکر وغیرہ۔ ہر شاعر کی پیکر تراشی کی عادت جدا جدا ہوتی ہے۔ کوئی قوت بصارت کو زیادہ استعمال کرتا ہے تو کوئی کسی دوسری حسی قوت کو۔ اس لیے مختلف شعرا کی ابھری مختلف قسم کی ہوتی ہے۔

ابتدائی طور پر پیکراستعاروں کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ ہمارے علم بیان میں استعاروں کی متعدد قسمیں ہیں۔ علمائے بلاغت نے استعارے کو علم بنانے کی کوشش کی۔ استعارے کے تصورات میں بعض ایسے اشارے ملتے ہیں جو پیکریت کی تعریف کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ مگر استعارہ کلی طور پر پیکر کا نعم البدل نہیں ہے۔ پیکر کی اصطلاح لفظیات سے ادب میں آئی۔ اس لیے اس کے نفسیاتی عمل کو پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ استعارہ بھی مجازی زبان کی ایک شکل ہے۔ درپیکر بھی۔ لیکن پیکراستعارہ سے زیادہ پیچیدہ اور وسیع ہے۔ اگر استعارہ تجربے کی ایک سطح کو سامنے لاتا ہے تو پیکر ایک سے زیادہ سطحوں کو نمایاں کرتا ہے۔ استعارے میں دھندلی تصویر ہوتی ہے۔ پیکر میں تصویریت نمایاں اور تصویر در تصویر ہوتی ہے۔ گویا پیکریت، یک قسم کی SYNTHESIS ہے۔ اس میں خیال اور جذبہ کو اس کی تمام ترجیحیدگی کے ساتھ ظاہر کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ استعارہ کی طرح پیکر بھی سادہ مرکب اور پیچیدہ کئی قسم کے ہوتے ہیں۔ روایتی اور انفرادی بھی ہو سکتے ہیں۔ کہے اور تہ در تہ

بھی ہوتے ہیں، مثلاً :

بہرے پیچھے جانے والے گل کا دھندلا  
ایسی شکلیں جن کے نقش ہوا پر جیسے تحریر میں ہوں  
جیسے قصے جن کے دامن پر سایوں کی تصویریں ہوں  
(مخدوم نظم)

شاعر نے ماضی کو دھندلا اور اس کے تاثرات کو ہوا کے غوش اور  
سایوں کی تصویروں کے پیکروں سے تخلیق کیا ہے، یعنی، ماضی کو دھندلا کر  
دے کر اس کے دور پیکر بناتے ہیں، جو دھندلے کی کیفیت کی عکاسی کے ساتھ  
تاثر کا اظہار بھی کرتے ہیں، یہ پیکر روایتی پیکروں سے قریب ہیں اور سادہ پیکریت  
کے زمرے میں آتے ہیں اب یہ ٹکڑا پڑھئے :

دھنک ٹوٹ کر سیج بنی

بھوم چمکا

آدھی رات کی آنکھ کھلی

برہ کی آنچ کی نیلی لو

نے بنتی ہے

لے بنتی ہے

(مخدوم مخی الدین)

مخدوم نے وصال کی کیفیات در اس مخصوص صورت میں کو دھنک  
ٹوٹ کر سیج بننا، آدھی رات کی آنکھ کھلنا اور برہ کی آنچ کی نیلی لو کے پیکروں کی  
مدد سے نمایاں کیا ہے۔ اس ٹکڑے میں "مختلف النوع" مگر "متحد المراج"  
پیکریت کی خصوصیت نظر آتی ہے، بعض کی نظموں کے دو ٹکڑے ہیں۔

الف

شائستہ پام پر رکھتا ہے

مہرباں چاندنی کا دستِ تمہیل  
خاک میں گھل گیا ہے عرشِ کاہل  
سبز گوشوں میں نیل گوں سے  
لہلاتے ہیں، جس طرح دل میں  
موجِ دردِ فراق لہرائے

—

خلقِ بامِ تلے مایوں کا پھر ہو نہیں

نیل کیل

جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا جواب  
ایک مل تیرا چلا، پھرٹ گیا آہستہ

(ریجنس اسٹریٹس)

شعر نے ان ٹکڑوں میں جو پیکر تراشی کی ہے اس میں ربط اور تسلسل کی خصوصیت ہے۔ جہاں پہچاندنی کے درست جمیل کاشائے بام پر دمکنا، آبِ نجوم کا خاک میں گھلنا اور عرش کے نسل کا نور میں گھلنا، سبز گوشوں میں تیسل غول سایوں کا دردِ فراق کی طرح ہرانا زمین میں جو متحرک پیکریت ابھرتے ہیں اور ان تصویروں کے ذریعہ نظم کے تاثر کا جس طرح اظہار کرتے ہیں وہ اپنی جگہ بہت جاذبِ توجہ ہے۔ دوسرے ٹکڑے میں پیکروں کا ایک سلسلہ در سلسلہ نظر آتا ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فیض کے زیادہ پیکروں کی نوعیت بصری اور متحرک ہے۔ وہ بے رنگ پیکروں کی جگہ رنگین پیکریت کا نگار خانہ سجاتے ہیں۔ ان کے یہاں رنگوں کے احساس کے

ساتھ رشتی سائے آتش، سحر اور شفاف فضا کے میکروں کی بہتات ہے۔ جھیل میں چپکے سے پتے کے حباب کا تیرنا نیل گوں سالیوں کا دردِ فراق کی طرح ہرانا منہمک، درخشاں پیکر تراشی ہے فیض نے میکروں کی مدد سے اپنی ذہنی کیفیات کو جس واقعیت اور فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ اپنی وجدانی بصیرت اور تخلیقی قوت کا مظہر ہے اور نظم - امروز - کا یہ بند:

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے  
کسی سنی دائمی راگنی کی کوئی تان آزرده آوارہ بر باد  
جودم بھر کو آگڑا بھی ابھی سی سالسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے  
زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں میں یہ دو چار کڑیاں  
یہ کچھ تھر تھراتے اجالوں کا رومال، یہ کچھ سنسناتے اندھروں کا قصہ  
یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے، اور یہ کچھ میں اس کے زمانے میں ہوں  
یہی ہمیں راحۂ ازل سے ابد کے غزانوں میں ہے بس یہی میرا حصہ

— محمد امجد —

اس ٹکڑے کے میکروں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شاعر نے زندگی، اور زمانے کی آدیش کو شدت سے محسوس کر کے تاثرات کو ذہنی میکروں میں محفوظ کیا اور پھر ان میکروں کو لسانی پیکریت میں ڈھالا ہے۔ "ابد کے سمندر کی موج پر کنول کا تیرنا،" سنی دائمی راگنی کی آزرده آوارہ اور سرباد تان کا دم بھر کے لیے شاعر کی ابھی ابھی سالسوں کے سنگیت میں ڈھل جانا زندگی کے کمرنگ احساس کے موثر پیکر ہیں جن میں مرنی اور غیر مرنی دونوں طرح کے پیکر شامل ہیں۔ شاعر نے زندگی کے وسیع پس منظر میں زندگی مستعار اور اس کی بے مانگی کے احساس کو دو چار محوں کی میناد کے ستعارے اور

فلوے وغروب کے جودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں، تھر تھراتے اجالے  
سنسناتے اندھیرے کے پیکروں کے ذریعہ ابھارے ہے۔ اس ٹکڑے میں بنیادی  
پیکر تو سمندر کی موج پر زندگی کے کنوں کا تیرنا ہے۔ باقی پیکر اس کے گرد یک  
جال سا بناتے ہیں اور اپنے تلو زموں کے ساتھ مخصوص روحانی اور ذہنی کرب  
کا منظر پیش کرتے ہیں اور یہ ٹکڑا:

میں زندہ تھا

مگر میں تیرے سرخ نیل گوں سفید بلبے میں قید تھا  
موادِ وسیع تھی مگر حدود سے رہ نہ تھی  
نہ میرے پر شکستہ تھے نہ میری سانس کم  
تھا بلبے کی کائنات میں مرا ہی دم قدم  
مگر ہی اڑان سرخ نیل گوں سفید مقبرے کے آخری خطوط سے سوانہ بھی  
میں حال کے اتھاہ پانیوں میں غرق تھا  
یاگزشتہ وقت کے بھنور کے دستِ آتشیں میں یک صیدِ زرد تھا  
(شمس الرحمان فاروقی)

اس ٹکڑے میں بہت سی غیر رسمی پیکریں ہیں۔ "سرخ نیل گوں سفید بلبے"،  
سرخ نیل گوں مقبرے کے آخری خطوط کا ہاں کے اتھاہ پانیوں میں غرقاب  
ہونا، گزشتہ وقت کے بھنور کے دستِ آتشیں کا صیدِ زرد ہونا نہ صرف پیکر  
زریعہ ہیں، بلکہ رنگین اور متحرک پیکریت کی تشکیل کرتے ہیں۔ غیر رسمی پیکر تراشی  
عیب بھی ہے اور نہ ہی عیب اس لیے کہ ایسی پیکریت روایت سے منحرف ہونے  
کی وجہ سے بھی کبھی غیر مانوس اور ناقابلِ فہم ہو جاتی ہے۔ جو ابھن ذاتی علامتوں  
کی تخلیق سے پیدا ہوتی ہے وہی غیر رسمی اور قطعاً لغز، دی پیکروں کی تخلیق

سے بھی جنم لیتی ہے۔ کبھی کبھی ایسی پیکریت شاعر کے ادھر نخر زم کا شکار ہو کر غیبِ تخلیقی بازی گری بن جاتی ہے۔ زیر بحث ٹکڑے میں کسی حد تک اسی قسم کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ مگر اس لیے کہ انفرادی پیکروں میں بلا کی تازگی اور توانائی ہوتی ہے اور ان کے ذریعہ نئے تخلیقی تجربوں کی نقش گری زیادہ بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔

مجموعہ شاعروں کے کلام میں بھی روایتی پیکریت کی مثالیں ملتی ہیں۔ ہر شاعر کی پیکر ترشی کی کسی قوت بھی جدا گانہ ہوتی ہے۔ پیکر تراشی میں وہ شعرا زیادہ کامیاب ہیں، جنہوں نے زبان کے جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ اس کے سہجی اور فنی تقاضوں کا احترام بھی کیا ہے اور پیکریت کو تخلیقی تجربہ کی بنیادی خصوصیت کا خارجی وجود بنانے کی کوشش کی ہے۔

ہمارے علم یں میں سمبل (علامت) کے لیے کوئی  
**علامت نگاری** | اصطلاح موجود نہیں۔ البتہ استعارے کی قسموں میں  
 ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں جو سمبل کے مفہوم کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ جدید  
 شاعری کی جمالیات میں سمبل کے لیے علامت کا لفظ اختیار کیا گیا ہے۔ علامت  
 کوئی متعین لفظی صورت نہیں ہوتی۔ ہر لفظ، ترکیب، استعارہ، تشبیہ، دیوالائی  
 اشارہ یا پیکر علامت کا درجہ اختیار کر سکتا ہے۔ علامت کا اپنا مخصوص مزاج  
 مقصد اور عمل ہوتا ہے۔ ہر شاعر تشبیہ و استعارہ، کنایہ و مجاز و پیکروں  
 کے ذریعے اپنے فکر و خیال کی نقش گری کرتا ہے۔ مگر جب اس کے خیال اور انداز  
 کی تخصیص کا میدان وسیع اور روشن ہونے لگتا ہے تو وہ بعض استعاروں یا لفظی  
 شکلوں کو مسلسل بتے لگتا ہے یہیں سے علامت کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنی  
 تخلیقی قوت سے کسی استعارے کے مفہوم کے تلامذوں کو متعین کر دیتا ہے تو



علامت بھی مکمل ہو جاتی ہے، شاعر تلازموں کا دو طرح تعین کرتا ہے۔ ایک تو کسی نظم میں، ایک استعارے کو بنیادی علامت بنا کر اس کے گرد استعاروں کا جال بنی دیتا ہے؛ جو واقعاً اس علامت کے تلازمے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ کہ وہ کسی مخصوص علامت کو بار بار مخصوص وجدانی بصیرت و اس کے تلازمی مفہوم میں استعمال کرتا ہے، مگر کسی علامت یا علامتی شاعری میں یہ دونوں خصوصیات نہ ہوں تو علامت نگاری کے دائرے میں نہیں آسکتی۔ علامت نگاری سے دو اور خصوصیات وابستہ ہیں، مگر وہ بنیادی نہیں زبانی ہیں وہ ہیں ”ابہام اور موسیقیت“ ابہام دراصل ایک اغتبیاری چیز ہے، مگر تنی بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ علامت دھندلکے میں لپٹی ہوئی ہوتی ہے جو دھیرے دھیرے اپنے معانی اور تلازمی مفہوم کا انکشاف کرتی ہے، جہاں تک موسیقیت کا تعلق ہے وہ علامت سے نہیں بلکہ پورے شعری ڈھانچے، ساخت، درہمیت پر منحصر ہے۔ جس میں حروف، الفاظ، ترکیب اور بحر و قوافی کا ہنگ بھی شامل ہوتا ہے، ورنہ نئے اشعار سے استعارے کا مشورہ، لائق اور وہ پرچہ ترکیب استعمال نہ تھا، خود نئے آہنگ کی تخلیق کے لیے ورہن نے بھی غیر عرضی اور باق عدہ شاعری سے انحراف کیا تھا، ہمارے نئے علامت نگار بھی آہنگ کے نئے نئے تجربہ کر رہے ہیں جن میں بعض تجربے کی بہاب بھی ہیں۔

اردو شاعری پر مغرب کی علامت نگاری کا اثر ہے، ہم عصر اردو نظم میں اس رجحان کی دو واضح شکلیں ملتی ہیں۔ ایک پرانی علامتوں کو نئے پس منظر میں برتنے کا رجحان مثلاً ”صبح آزادی“ کے اس ٹکڑے میں:

یہ داغ داغ اجالایہ تب گزیدہ سحر

وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو ہے کر  
چلتے تھریا کر مل جائیں گے کہیں نہ کہیں  
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل  
کہیں تو ہو گا شبِ سست موج کا ساحل  
کہیں تو جا کے رکے گا نسا نہ غم دل  
(فیض احمد فیض)

سحر بنیادی علامت ہے جس کے علامتی مقصد اور عمل کا نعرہ "سحر" کی اپنی  
صفات کے تحت ہو رہا ہے۔ "سحر" ایک ایسا استعارہ ہے جو اپنے استعارہ  
استعمال کے لیے بہت مانوس ہے۔ اس مانوسیت کی وجہ سے اس کی علامتی  
تشریح واضح اور غیر مبہم ہو گئی ہے۔ بیشتر کلاسیکی اور ترقی پسند شاعروں کے یہاں  
یہی صورت نظر آتی ہے۔ کہیں کہیں تو ایسی علامتیں بہت اکہری اور واضح  
معلوم ہوتی ہیں۔

علامت نگاری کا دوسرا اچھا نمونہ ذاتی علامتوں کی تخلیق ہے، لیکن  
بعض علامتیں نیم ذاتی اور نیم روایتی نظر آتی ہیں۔ مثلاً،  
شبیم آبتن بدست آئی سر برگ کلاب  
ایک معصوم کلی

شاخساروں سے ہمکا کر نکلی  
آئینہ دیکھ کے شرماتی لجباتی کا پی  
تھر جھڑی لے کے سنبھلن چا ہا  
ایک کوندہ ہے جو پکے تو لپکتا ہی چلا جاتا ہے  
لپکیا ہٹ کے تصور سے چٹکنے جو مجبور ہوتی



ایک پل جہان ہوا ہے  
 رس بھر لمحہ  
 سے کی شاخ سے ٹوٹا  
 مری پھیلی ہوئی جھولی میں گر کر  
 آن میرا ہو گیا  
 یک بیک تڑلوں کے ٹھیرے کاررواں نے بھر جھری لی چل پڑا  
 رس بھرے لمحوں کا محفل  
 اونٹنی کی پشت پر چلا  
 سنہری گھنٹوں نے چیخ کر مجھ سے کہا  
 تو ڈر گیا

(دُور رہنا)

اس میں "رس بھر لمحہ" بنیادی علامت ہے۔ تکمیل آرزو کے بعد جو  
 نشاط جھولی کی انتہائی ارفع کیفیت کی حامل ہے۔ "رس بھر لمحہ"  
 کٹھن راہوں سے ہو کر فن کے اندھے نگر میں یک پل کو جہان ہوا۔ یہ وہ  
 لمحہ ہے جو سے کی شاخ سے ٹوٹ کر شاعر کی جھولی میں گرا ہے۔ ایک مخصوص  
 لمحہ جو ان کی ذات افزا کیفیت کا حامل ہے۔ اس کی نقش گری اونٹنی کی  
 پشت پر چلنے کے استعارے سے کی گئی ہے، جس میں کیف و کوسب  
 دونوں پہلو ہیں۔ یہ ذاتی علامت نگاری کا مثبت رجحان ہے۔ اب یہ نظم  
 پڑھئے :

وقت کی پیٹھ پر  
 کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا ہو

شب کی سیڑھیوں پر سرکنا ہوا  
 نت نے خود کشی کے طریقوں کا سرجد بنا  
 جیشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی  
 لمس کی ہڈیاں  
 جن رہا ہوں نہ جانے میں کس کے لیے  
 جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو  
 تمہیں سرخ ہونٹوں کی خیرات کیسے ملی یہ ستاؤ  
 ریفری جیٹر میں رکھی ہوئی  
 طشتری میں مری دونوں آنکھیں برہنہ پڑی تھیں  
 (عادل منصوری)

اس نظم میں ”رقت“ بحر پور علامت نہیں۔ کوئی علامت بھی نمایاں نہیں علامتی انداز بیان بھی ثرولیدہ بیانی کا شکار ہے۔ کچے لمحوں کے دھاگوں میں پٹا، شب دوں کی سیڑھیوں پر سرکنا، جیشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی لمس کی ہڈیوں کو چننا اور ریفری جیٹر میں رکھی ہوئی دونوں آنکھوں کا طشتری میں برہنہ ہونا ایسے استعارے ہیں جو بنیادی علامت سے غیر متعلق ہیں۔ ان میں کوئی یا بھی ربط نہیں۔ یہاں آزاد تلازمہ خیال کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں لیکن محض پرچھائیاں۔ اور بس ان ثرولیدہ استعاروں کا اپنا مفہوم ہی گنجلک نہیں بلکہ ان میں تلازمات کو سیدار کرنے کی صلاحیت بھی نہیں ہے۔ یہاں شاعر نے ”بہم اور مہل“ کی سرحد کو مٹا دیا ہے۔ عادل منصوری کی بعض دوسری نظمیں بہتر طور پر علامتی مقصد کو پورا کرتی ہیں۔

ہمارے نئے شاعروں نے علامت نگاری کے فن کو، پنانے کی کوشش

کی ہے۔ ہر رجحان میں منفی مثبت دونوں طرح کے عناصر اور رویے ملتے ہیں۔ اس لیے جدید شاعروں کو بھی اس سے ماوراء قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ممکن ہے مستقبل میں اس رجحان کو مزید تقویت حاصل ہو اور شاعر اپنی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ کام لے سکیں۔

شاعری میں یوں تو زبان کے مجازی استعمال کی زبردست اہمیت ہے۔ مگر "علامت" تخلیقی تجربے کو جس شادابی اور سالمیت کے ساتھ جذب کرتی ہے اور پھر قاری کے ذہن پر مشک نافے کی طرح اپنی خوشبو پھیلاتی ہے۔ شعری جمالیات میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ تاریخ ادب کا یہ دلچسپ واقعہ ہے کہ ہر زبان میں علامت نگاری کی شدید مخالفت کے باوجود یہ بعض حالات میں بھرپور وسیلہ اظہار رہی ہے۔ ہمارے شاعروں نے بھی اپنی شاعری کو ساحری بنانے کے لیے اس طسم سے کام لیا ہے۔ اور اب نقد دانوں کے پرچہ ایسا ہی ہے جس میں "جادو کی پڑی" کا اعتراف ہونے لگا ہے۔

ظفر تبال کا یہ شعر تو آپ کو یاد ہوگا:

آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کے پار

اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھبرا یا ہوا

اگر میں یہ کہوں کہ یہاں "آگ" جنگ کی علامت ہے تو شاید آپ کو زیادہ تامل نہ ہو، اسی طرح مخمور سعیدی کا یہ شعر:

صبح کے اخباروں کی سرخی بن کر شہر پر چھائی آگ

آج یہ کیسا دن نکلا کیوں سورج نے برساتی آگ

علامتی اندازِ بیانات کا مل ہے یہاں بھی "آگ" کا استعارہ بطور علامت آیا ہے۔ مگر یہاں "آگ" جنگ کی نہیں "تہر و غضب" کی علامت ہے۔ ان دونوں



اس میں بھی "آگ" کا استعارہ علامت بن کر نمودار ہوا ہے۔ اگر میں یہ کہوں کہ یہاں "آگ" "آزادی" کی علامت ہے تو اس کو ماننے میں بہتوں کو تکلف ہوگا۔ وجہ ظاہر ہے۔ غزل کے وہ دونوں اشعار بڑی حد تک کلاسیکی نظم و ضبط، ذخیرۃ الفاظ، ورمائوس طرز بیان کے حامل ہیں جبکہ ن۔م راشد کی نظم کا زیر بحث محکمانتی یکبریت اور غیر رسمی اسلوب کا نمائندہ ہے۔ پھر اشعار اور اس ٹکڑے میں ایک اور فرق بھی ہے۔ وہاں "آگ" استعارہ زیادہ اور علامت کم ہے۔ جبکہ یہاں معاملہ اس کے برعکس ہے۔ یہاں "آگ" بنیادی علامت ہے اور آگ کے بہت سے تلامذوں میں لپٹی ہوئی ہے۔ جب تک الا و مشعل "آگ کی قمر مزربان"، شرر شعلوں کے مینار آگ زینہ اور رنگوں کا خزینہ آگ لذات کا سرچشمہ آگ کی مے اور آگ کے بن جو بنیادی علامتوں کے تلامذے ہیں اور پھر ان تلامذوں کے ذیلی تلامذوں اور اشاروں کا بھرپور ادراک نہیں ہوگا۔ "آگ" کی علامت داری کے ذہن پر بنی طلسمی فضا کا اپنے پنہاں امکانات کے ساتھ انکشاف نہیں کرے گی۔ یہاں یہ نکتہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کا یہ غیر رسمی اور جدید اسلوب ہی نئی نظم کو اپنی نظم سے لگ کرتا ہے۔ جو آج کے دور کی نفسیاتی، لہجوں اور وجدانی کیفیتوں کو اسی چمپدگی کے ساتھ ظاہر کرتا ہے جن کی وہ مستحق ہیں۔

نئی شاعری میں علامت کے طلسم کو کھولنے کے لیے مزید تجربے کی ضرورت ہے۔ اس لیے وزیر آغا کی نظم "جزئیات شہر" اور منیر نیازی کی نظم "وسائے" کی علامتوں پر چند اشارے پیش کیے جاتے ہیں جو نسبتاً مختصر نظمیں ہیں۔ وزیر آغا کی نظم کے ابتدائی دو مصرعے ہیں:



سید رشید احمد

عجب بے نیازی سے لوہے کا چمٹا بجیئے

اس نگرش میں "سیرِ روقلندر" ایسا استعارہ ہے جو نظم کی بنیادی علامت بھی ہے اور جس کے گرد دوسرے استعاروں نے ایک ہالہ بنا دیا ہے۔ "سیرِ روقلندر" کی علامتی تکمیل کے لیے نظم میں استعاروں کا جو حال سا پھیلا ہوا ہے، اس میں ایک طرف لہام کے ساتھ معنویت کا کینوس بڑھ رہا ہے اور دوسری طرف "سیرِ روقلندر" کے مفہوم کے تنازری رشتوں کا تعین بھی ہو رہا ہے۔ یہ قلندر سے بالکل مختلف ہے۔ قلندری میں جو آزادی بے نیازی اور سود و زیاں سے بے تعلقی کا مفہوم پوشیدہ ہے، سیرِ رو کی صفت اس میں بندہستی، بے رحمی اور ریکاری کا اضافہ کر رہی ہے۔ اب ذرا روسیاہی کے تنازروں پر غور کیجئے۔ اردو شاعری میں رقیبِ روسیاہ ہوتا ہے، جو ہوس کا پتلا ہے اور دشمنِ اہلِ وفا بھی۔ روسیاہی ذلت و رکینگی کے علاوہ ظلم و بربریت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس لیے سیرِ روقلندر اس دور کے جنگی آمر اور مشینیں تہذیب کے علاوہ اور کون ہو سکتا ہے۔ "سیرِ روقلندر" کی علامت سے ایک ڈرافٹے خونخوار اور گھناؤنے جنگی آمر کی جو تصویر ابھرتی ہے۔ "عجب بے نیازی سے چٹائی گئے" استعارہ اس کے لیے رکنس اور ٹکنا لڑجی کا مفرد اور منفی پس منظر فراہم کرتا ہے۔ اس مصرع میں لفظ "بے نیازی" بہت اہم ہے جس کی حدیں بے دردی و بے مقصدیت سے مل گئی ہیں۔ "لوہے کا چمٹا" آلاتِ حرب و ضرب، ٹیم بم ٹینک، توپ، مشین گن، راکٹ اور میزائل ہے۔ درپچھے کا بیجنا، جنگ، غارتگری اور استحصال کا غومیں ڈراما۔ اب تشریح یوں ہو گئی کہ سیرِ روقلندر جو بے رحم، جنگی آمر ہے بساطِ زمین پر اپنے فن کی ترنگ میں آلاتِ حرب و ضرب کے ساتھ شیوجی کی طرح

”ٹانڈ و بڑت“ میں مصروف ہے۔ جیگی آمر اور سائنس نیز ٹکنالوجی کی اس سے نر یا وہ  
حقیقت پسندانہ تصویر جزئیات اور تاثرات کے ساتھ اور کیا ہو سکتی ہے۔ شاعر نے  
ایک علامت اور اس کے ساتھ ایک تلامذہی استعارے میں بہت کچھ بیان کر دیا  
ہے۔ اب نظم آگے بڑھتی ہے اور اس کا ہر استعارہ بنیادی علامت کے مفہوم اور  
اس کے تلامذہوں کے بڑے سراسر رشتوں کی گہرائی کھولتا ہے۔ نظم سنتے :

کبھی کوئی تانگے کا گھوڑا دھکے ہوئے تیز چابک سے ڈر کر

کسی گرم چکنی سڑک پر ذرا الٹکھڑا تے

تو ک نقرتی تہتہ چیخ میں ڈوب جائے

بھی چھپاتے ہوئے ننھے بچوں کی ڈلی

پران سی اک ہیں کے بھرے سے نکلے

گلی کے کھلے منہ میں چپکے سے اترے

ادھڑتی ہوئی اک عمارت کے اندر پہنچ کر مٹا لوٹ جائے

کبھی کوئی ریل لڑھکتی ہوئی سا شیلون کا

کسی کایے دھبے سی منزل کو بڑھتا ہی جائے

کبھی تیز رفتار موٹر کے یکدم ٹھہرنے

بریکوں کی اک کرب انگیز سی چیخ کے لاکھوں ٹکڑوں میں بٹنے کی آواز آتے

کبھی چونک کی اک صدیوں پرانی نم لود لکڑی کی چوکھٹ یا ٹھوڑی نکالے

کوئی زرد چہرہ بھٹی مسخ آنکھوں کے زندان میں

بے قراری سے پھرتی ہوئی پتلیوں کا تماشا دکھائے

تماشا مگر کون دیکھے

اس نظم میں چار منظر ہیں جو استعاروں پر مشتمل ہیں پہلے منظر میں تانگے کا گھوڑا

دھکتے ہوئے تیز پابک سے ڈر کر گرم، دھکیلی سڑک پر بڑھ کر گر رہا ہے اور اس کے ساتھ ایک نفرتی تہذیب جن میں ڈوب رہا ہے۔ "سیر و قلندر" کے ہیرو نے یہاں تک کہ ایک مجبور اور مقہور انسان کی ڈرامائی تصویر ذہن کی سطح پر کتنی ہی جہتوں کی نمائش کر رہی ہے۔ دوسرے منظر میں چھپاتے ہوئے معصوم بچوں کی ٹولیاں پرانی بس کے خیرے سے نکل کر گلی کے کھلے منہ میں یوں اتر رہی ہیں جیسے ٹوپ کے دھلنے میں بارود اور پھر معصوم بچوں کی یہ ٹولیاں دھڑکی ہوئی عمارت کے اندر پہنچ کر ٹوٹ رہی ہیں یہاں بھی رو سیہ قلندر انسان کی نوخیز آرزوؤں درانگوں کا استحصال کر رہا ہے۔ مظلوم انسان جنگ کی تباہ کاریوں کا شکار ہو رہا ہے۔ تیسرے منظر میں لڑھکتی ہوئی سائیکلون کا ریلا کالے کالے دھبے کی طرح موہوم اور نامراد منزل کی طرف بڑھ رہا ہے اور ایک تیز رفتار موٹر اس محوم میں کسی کو کچل رہی ہے جس سے کرب انگیز چیخیں راکھوں ٹکڑوں میں تقسیم ہو گئی ہیں یہاں بھی سائنس اور ٹکنالوجی کے منفی اور مضر اثرات تیز رفتار موٹر کا استعارہ بن کر مظلوم اور مجبور انسان کو پسپا کر رہے ہیں، جس میں بریکوں کی گواہوں اور گھر گھر ہٹ میں کھلے ہوئے انسان کی چیخ بھی غائب ہو گئی ہے۔ چوتھے منظر میں ایک ذریعہ پتھر پھینکی ہوئی سرخ آنکھوں کے زنداں میں چوک کی صدیوں پرانی نم آلود غرق کی چوکھٹ پر ٹھوڑی ٹکائے بے قراری سے بتلیوں کا تماشہ دکھایا ہے۔ کیا اس ایجری میں ہماری پرانی تہذیب اور اس کی قدیم دامن نہیں توڑ رہی ہیں؟ سیر و قلندر اور اس کی نئی پیشین تہذیب اور سائنس اور ٹکنالوجی کے منفی پہلو نے پرانی تہذیب کو پھٹی پھٹی آنکھوں میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہ نظم استعارہ در استعارہ ہے اور ہر استفادہ بنیادی علامت کا تکرار میں کر اس کی توسیع کر رہا ہے۔ نظم کی ڈرامائی خصوصیت بحر کے آہنگ اور متحرک ایجری نے نظم کے تاثرات اور

خواہشیں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ یہ سب بہت خود غرض، وحشی اور ان گھڑ ہیں۔ یہ صرف اپنی تسکین و رکام ہوتی کے لیے کف درد ہاں ہیں۔ قاری گہرا کر بوجھتا ہے۔ اُف یہ توقیامت کا سا ہنگامہ ہے۔ قرآن پھر ایک طرف اشارہ کر کے کہتا ہے تم دیکھ رہے ہو۔ یہ موبہوم اور بے نام س مرکز، جہاں رنگ برنگی طوفانی خواہشوں کا زبردست بحجم ہے، اڑنے ہے۔ انسان کی جنسی خواہشوں کا بنیادی مرکز۔ اڈ کا یہ نقطہ نظر اگر شعور پر بے دریغ پھیل جائے تو ذہن خدا بن جائے۔ یہ تو تحت الشعور کو داد دے کر ور نہ پاگل اور فنکار میں فرق نہیں۔ شاعر نے نارسا خواہشوں کی ان کہی داستانوں کے استعارے میں کتنے ہنگامے سلا دیئے ہیں۔ ”آکھ کے سحر“ کی معنویت بھی دعوتِ فکر دیتی ہے۔ یہ باشعور اور حساس انسان کے فکر و عمل کا استعارہ ہے۔ مگر یہ سب پلکوں کی ہلکی سی جنبش یعنی لاشعور کا خفیف سا شعوری اظہار ہے، جو نہ تمام ہے اور نہ پا پیدار بھی۔ نظم کا آخری حصہ دیکھتے اور تلامذہ مول کی طلسمی فضا کا اندازہ کیجئے۔

ہر اک سایہ

چلتی ہوا کا پراسرار جھونکا ہے

جو دور کی بات سے

دل کو بچپن کر کے پلا جائے گا

ہر کوئی جانتا ہے، ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں

کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں ہے

کسی سہیے کا نقش گہرا نہیں ہے

آرزوئیں کرنا خواب دیکھنا انسان کا مقدر ہے، ان کا ٹوٹن و رکھنا یہ بھی

مقدر ہے۔ شاعر نے ”سایہ“ کو چلتی ہو، کا پراسرار جھونکا اور دور کی بات قرار

دیا ہے۔ یہ محض آرائشی استعارہ نہیں زندگی کے بوجھ تلے دبے ہوئے انسان کی زندگی کے پراسرار امکانات کا استعارہ ہے۔ پوری نظم انسان کی داخلی زندگی کی مربوط علامت بن گئی ہے۔

اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ نشان اور علامت میں فرق ہے۔ ایک نشان کو دوسرے نشان سے بدلا جاسکتا ہے۔ مگر ایک شعری علامت کو دوسری علامت سے بدلا نہیں جاسکتا ہر شعری علامت نظم میں قطب ستارے کی طرح قائم بالذات یعنی متعین ہوتی ہے۔ نین سے مراد نہیں کہ علامت کوئی ڈھلا ڈھلایا غلط یا علم بدیع و بیان کی کوئی مقررہ صورت ہوتی ہے۔ بلکہ علامت اپنے تلازموں کے مفہوم سے متعین ہوتی ہے۔ مجازی زبان کی ہر ایک شکل بن سکتی ہے۔ ان لفظی صورتوں کو جو چیز علامت بناتی ہے وہ طرز پیش کش اور علامتی مقصد سے۔ نشان دلالت و خفی کے تحت متعین مفہوم کی ترسیل کرتا ہے جبکہ شعری علامت تخنیتی، جذباتی یا وجدانی مفہوم کو ادا کرتی اور اس کے مخصوص تلازموں کو بیدار کرتی ہے۔

علامت کی اصطلاح دوسرے علوم و فنون میں بھی مستعمل ہے مگر ہر جگہ اس کا مفہوم جدا جدا ہے۔ پھر بھی تمام علوم و فنون میں علامت کے مفہوم کا یہ عنصر قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے کہ علامت ایک ایسی چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی، اظہار یا اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ چارلس ڈیوے نے گوئے کے نظریۂ علامت پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سچی علامت میں مخصوص چیز خواب اور سایے کی طرح عمومی چیز کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ بعض مادی یا وجدانی کیفیتوں کے بے ساختہ اور توانا انکشاف کی محبت میں دکھائی دیتی ہے۔ اس لیے شعری علامت کو ایسی طرز پیش کش کہا جاسکتا ہے جس میں ایک متعین پس

استعارہ یا کوئی دوسری فظی صورت تلازمات کو بیدار کر کے یا ان کی مدد سے تشبیہی جذبات یا مادیاتی اشیاء و حوال کی نمائندگی کرتی ہے۔ نتیجتاً علامت میں وہ کل ذہنی مواد شامل ہے جس کی طرف علامت اشارہ کرتی ہے اور جسے ہم تصور، خیال، فکر، جذبے، احساس، ذہنی پیکر اور شعوری مواد وغیرہ کا نام دیتے ہیں۔

ابتداء میں ہر شاعر محض استعاروں کی تخلیق کرتا ہے مگر جب کوئی استعارہ یا پیکر شاعر کے مخصوص تجربوں کی لگاتار نقش نگری کرنے لگتا ہے تو اس کے تلازموں کے رشتوں کا تعین ہو جاتا ہے۔ یا بنیادی علامت اپنے چاروں طرف استعاروں کا بالہ بنا لیتی ہے اور اپنے تلازموں کی آغوش میں جگمگاتی ہے۔ ڈیلیو۔ بی ایٹس کا خیال ہے کہ ہر شاعر کے یہاں دونوں طرح کے استعاروں کی شناخت کی جا سکتی ہے۔ خالص استعاروں کی بھی اور ان کی بھی جو علامت کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ جوں جوں شاعر کے فکری، جذباتی یا مادیاتی خصائص کا دائرہ روشن ہوتا ہے۔ وہ استعاروں یا پیکروں کو زیادہ بہتر علامتی مقصد کے تحت برتنے لگتا ہے۔ شاعری کی جمالیات میں علامت کی جواہریت ہے اس کا مدار اس کے عمل سے کیا جا سکتا ہے۔ علامت بصورت کی ایسی نئی سطح سامنے لاتی ہے جس کو عام الفاظ گرفت میں لانے سے قاصر ہوتے ہیں۔ یہ موضوع کو تہل قبول بناتی ہے اور پھر ترجمانی کرتی ہے اور ذہن میں سمجھتے ہوئے جذبوں اور تجربوں کو بجاتی ہے اور آخر میں شعر کی آرائش بھی کرتی ہے۔ بقول شخصے علامت کی گاہ میں معنویت کا ساگر ہوتا ہے۔

قدیم اردو نظم بشمول ترقی پسند نظم کا اسلوب ”بیانیہ“ تھا جبکہ اردو نظم کا ”رمزیہ“ جدید اردو نظم کو اسلوب کی سطح پر خصوصیت قدیم نظم سے ممتاز کرتی ہے۔ وہ اس کا یہی ”رمزیہ اظہار“ ہے جو بنیادی طور پر استعاروں، پیکروں اور علامتوں پر مشتمل ہے۔







کہ اردو میں، وزن و بحر کا سنگ بنیاد رکھتا ہے۔ روایتی بحروں میں ہر مصرع میں ارکان کی تعداد برابر ہوتی ہے۔ دوسری زبانوں سے اردو میں آنے والے آہنگ اسی بنیادی اصول کے تابع ہیں۔

اردو شاعری کے آہنگ کے پس منظر میں نئی اردو غزلوں میں عروضی تجزیوں کا جائزہ لینے سے دو رجحان واضح طور پر ملتے ہیں پہلا تو وسیع روایت کا رجحان جس پر اردو زبان کی ساخت، روایتی عروض اور قوی موسیقی کا اثر ہے۔ اس کے دائرے میں ایسے تمام عروضی تجربے شامل ہیں جو آہنگ کے سلسلے میں ”رکن“ کے اصول کو معیار بناتے ہیں۔ دررکات کی تعداد اور ترتیب سے ابھرتے ہیں جس میں خاص طور پر غیر روایتی بحرین درہندی چھند شامل ہیں۔ درر سرار روایت شکنی کا رجحان، جس میں ”رکن“ کے آہنگ سے بعادیت کی گنتی ہے۔ نثری غزل کا تجربہ ایسا ہی تجربہ ہے۔ توسیع روایت کے رجحان کو دررکات میں مقسم کیا جاسکتا ہے (الف) غیر روایتی بحرین یعنی آزاد غزل کا تجربہ (ب) چھند مثلاً سرسی، سار، ہر گیت کا دوبارہ وغیرہ۔

آواز غزل کا خیال، آزاد نظم سے ماخوذ ہے۔ انگریزی میں، فری ورس  
 نے کلاسیکی، اصولوں یا باقاعدہ عروض کے مسلمات کو یکسر خیر باد کہا تھا اور ایک نئے  
 آہنگ کی تخلیق کی تھی جس کی بنیاد، لسانی آہنگ پر تھی۔ انگریزی عروض کی تائیدی  
 بحر، (ACCENTED METER) لہجے کی تاکیدوں اور اجزائی بحر (SYLLABIC METER)  
 میں ارکان کی تعداد اور تاکید کی اجزائی بحر (ACCENTED SYLLABIC METER)  
 میں ارکان اور لہجے کی تاکیدوں کی گنتی ہوتی ہے۔ ”فری ورس“ نے نہ صرف  
 یہ کہ عروضی مسلمات کو چھوڑا بلکہ جذبے یا خیال کے بہاؤ اور دباؤ کے تحت



یوں بھی جی لیتے ہیں، بیٹنے والے

فاعلِ متن فِعْلِ متن فعلِ متن

کوئی تصویر بھی، آپ کا بیکر نہ بھی

فاعلِ متن فِعْلِ متن فِعْلِ متن فعلِ متن

(منظرِ امام)

گر چہ آشوبِ زہ کے اثر سے کچھ گئی دل کی انگ

فاعلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن

یہ نہ سوچو جو وصلوں کا دامن رنگیں ہے تنگ

فاعلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن

جسم گئی احساس کی مٹی پہ ایسی کایاں

فاعلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن

جن سے دلِ دل میں دھنسی باقی بے جینے کی انگ

فاعلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن

(ذکرِ امتِ علی کرامت)

خازنوں میں تنہائی کے بٹنے کا مجھ کو غم نہیں ہے، اس لیے

فاعلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن فاعِلِ متن

میں مرا تنہا نہ تھا

فاعلِ متن فاعِلِ متن

(یوسف جمال)

تجربوں کی ان گنت شکلیں ہیں ماتھے پر اُگی  
 فاعل تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 کتنے سرسبز فسانوں کی حقیقت کھولتی ہے یہ شرب  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 (مسعود شمس)

ابھی بن کے ہیں آیا تھا  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 ایسی ہستی میں تعجب ہے مرا گھر نکلا  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(مدیح الزماں خاوند)  
 کرب کی لہریں تھوڑے زہر کا بن کر رگ و پے میں سرایت کر گئیں  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 درد کا ساغر پھٹکنا بجائے ہے  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(زبدۂ ثنائی)  
 آزاد غزلوں کے جو اشعار پیش کیے گئے ہیں، ان کی تقطیع سے یہ بات واضح  
 ہو جاتی ہے کہ آزاد غزل کے تجربہ کا خیال آزاد نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے آزاد  
 نظم کی طرح، آزاد غزل کے دونوں مصرعوں کے ارکان کی تعداد مختلف ہے۔ جس کی  
 تین واضح صورتیں ہیں (۱) شعر میں تعداد ارکان برابر ہے۔ یہ غزل کے روایتی تصور  
 آہنگ کے مطابق ہے (۲) پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد زیادہ ہے اور دوسرے  
 مصرع کے ارکان کی تعداد کم ہے۔ (۳) پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد کم اور دوسرے





اب سر سی چھند میں جدید شاعروں کی غزلوں کے اشعار ملاحظہ کیجئے۔

سب ماہیں تیری جانب جاتیں، میں بیاؤں کس اور = چاندنی رات ترا ہی لکھ ہے، ترا ہی رُڈ پ بکھور  
کس بادل کا دامن تھم گئے تیرے دیس سے بادل = حیرا قدر آکاش سے، دنچا، تیری لانی پور  
(نذر آغا)

طنز کے زہر آمیز ٹھیکے، کانٹوں کی کیا بات پھریوں سے بھی ہو جاتے ہیں زخمی مساسات  
جھک جاتی ہے جب خاموشی سے وہ محسوس لگا بڑھتے ہیں آپ کے چہرے سے ہم دل کی بات  
(نزدی جعفر رضا)

آنگن آنگن دھوپ کشلی، اندر اندر چھاؤں دروازے سے لوٹ گئی شرمندہ ہو کر چھاؤں  
ماہی کے پس بگل میں بیاہیں تو کس اور بھاگ دھوپ چڑا کر دامن، لوٹ گئی گجپاؤں  
(منظر تنفی)

ہنگاموں کے قحط سے کھڑکی دروازہ بے بہوت آنگن آنگن بنا ہے میں ستاروں کے بھوت  
بوجھ نکھیں، پتھر پلے لب اڑے ہوئے روبرو سب کے کا دھوڑ کر رکھے ہیں چہرہ گل تابوت  
(سلطان اختر)

رنگ آلود نہاں تک پہنچی ہونٹوں کی بقرض خادوشی کی بھیل میں ڈوبی ہیں مائدہ آواز  
کانٹوں پر الجھاتے رہے شہدوں کی زنجیر آتے تے اچھائے گا، لکھنے کا انداز  
(سلطان اختر)

دل کی بستی سونی سونی، نگر نگر آباد ایشے گھر آباد ہوں یارب ایشے گھر آباد  
میرے شام و سحر کی رونق زلف رخ کے ساتھ سایہ زلف رطلوہ رخ سے شام و سحر آباد  
(حنیف ہوشیاری)

کڑی کی کھڑکی سے دیکھا، شب کو اُس کا شہر چاروں اور تھا کالا جنگل، نیچے میں اچھا شہر  
یاد نہ آیا کیوں گاؤں میں، ہم کو بھی لاہور لوگ ہمیں پار نہ جاتیں اس سے اچھا شہر  
(نادر فارابی)

کہ ڈالے قندوں غزوں میں خب نے کیا کیا  
دل میں پھر بھی دھڑکتا رہتا ہے جانے کیا کیا  
درغ کو چاند آنسو کو موتی، زخم کو پھول کہیں  
ہم کو بھی انداز سکھائے دنیائے کیا کیا  
(راحمہ مصحوم)

سایہ سوریہ پہنچیں گا نہیں، لے کر تیسرا نام  
بکھر اساتھی ڈھونڈ رہی ہے کوئلوں کی اکڑ  
ڈلی ڈلی بے تیری، یادوں کا بھرا  
بھلے بھلے نین، اٹھائے، دیکھ رہی ہے شام  
(عرفانہ عزیز)

رنگ برنگے بھولوں جیسے، میری چپل آس  
چپکے چپکے کیا کہتے ہیں، غم سے دھن کے کھیت  
میری، اس کا روپ منور پریم کو ہے راس  
بول رہی زل زل ندیا، کیوں بچا دلا اس  
(عرفانہ عزیز)

نیل لگن پر سرخ پرندوں کی ڈالوں کے رنگ  
کول کلیوں جیسا میرا، پاک پو تر مشرور  
بدلی بن کر جاتی ہے میری شونہ سنگ  
پون کے پھول سے اڑ جاتا ہے چہرے کا رنگ  
(عرفانہ عزیز)

سری چمن کی بعض غزلوں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں، جن میں ”وقفہ“  
صحیح مقام پر نہیں ہے۔ وقفہ کے مقام پر لفظ کا، دھماکا، مصرعے کے ایک حصے  
میں اور آدھا دوسرے حصے میں شامل ہو گیا ہے۔ ہندی میں اس عیب کا نام  
”تی بھنگ دوش“ ہے۔ اردو میں بھی ایسی بحر میں جو دو حصوں میں منقسم  
ہو جاتی ہیں مگر اردو کے قدیم اساتذہ سخن نے اس عیب کا کوئی نام تجویز  
نہیں کیا۔ لیکن حسرت موہانی، جوش ملیح آبادی اور ابراہیم حسن نے اس عیب کا نام  
”شکست تاروا“ رکھا ہے۔ مثلاً

کوئی نہیں جو دشمن کے خنجر پر خنجر رکھ دے  
سب بے باق دکھائیں، چرخانہ چرخان  
سے زرد چوہندر کے گلدے تو بے ہلکے  
مینا گھر گھر تین دھوئے کوٹے پر دل دھان  
(بشیر بکر)



ن اشعار کے دونوں اولین مصرعوں میں خن اور گن پر ۱۶ ماترائیں پوری ہوتی ہیں۔ اس کے بعد وقفہ ہے۔ مگر اس مقام پر ”خنجر“ اور ”گندے“ الفاظ میں جو وقفے کے مقام پر ٹوٹ کر آدھے آدھے ادھر اور آدھے آدھے جا پڑتے ہیں۔ یہ سرسی چھند کے بنیادی اصول کی خلات ورزی ہے یہاں یہ سول پیدا ہوتا ہے کہ آیا اس کو تجزیہ کہا جائے یا عیب؟

سرسی چھند میں، انحرافات کی بعض دوسری صورتیں بھی ہیں۔ مثلاً

ہر چہرے کے رنگ کئی ہر رنگ کے سوا سوار      کوئی نہ جلتا کیا عالم ہے، رنگوں کے اُس پار  
لفظ علامت، رقص لکیریں، راگ رنگ تیشہ      رستے رستے بھٹک رہا ہے، صدیوں سے انہار

(نشر نوان)

مطلع میں اصولاً ہر کے بعد وقفہ آنا چاہیے۔ کیونکہ ”ہر چہرے کے رنگ کئی ہر پر ۱۶ ماترائیں مکمل ہوتی ہیں۔ لیکن یہاں وقفہ دینے سے دوسرا ٹکڑا، ”رنگ کے سوا سوار“ رو جاتا ہے، جس سے ایک ہلکا سا معنوی جھول پیدا ہوتا ہے۔ اس میں یہی جھنگ ووش ”تو نہیں۔ مگر“ ہر رنگ ”ٹکڑے ہوئے سے مفہوم پر ضرب ضرور لگتی ہے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع: لفظ علامت، رقص لکیریں راگ رنگ تیشہ غیر موزوں مصرع ہے اس مصرع کا پہلا ٹکڑا یعنی ”لفظ، علامت، رقص لکیریں“ سرسی کے اصول کے مطابق ہے، مگر آخری ٹکڑا ”راگ رنگ تیشہ“ اس اصول کے مطابق نہیں۔

سار اور ہر گیت کا چھند : سار اور ہر گیت کا چھند میں ماتراؤں کی کل تعداد

۲۸ ہوتی ہے۔ ہر مصرع کے پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۲ ماترائیں ہوتی

ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ یا بترہم ہوتا ہے۔ ہر گیت کا میں مزید پابندی یہ ہے کہ اس کے آخر میں بالترتیب لکھ اور گرو ماترائیں ہوتی ہیں۔ اردو میں ان دونوں





دو ہا چھتہ : دوہے میں کل ۲۴ ماترائیں ہوتی ہیں۔ ہر مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے حصے کو "سم" کہتے ہیں۔ جس میں ۱۲ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہوتا ہے۔ دوہے کے ہر حصے کو "پادیاچرن" کہتے ہیں۔ دوہے کے پہلے ور دو سرے مصرعے کے پہلے حصہ میں "جگن" نہیں ہونا چاہیے۔ اسی طرح پہلے اور دوسرے مصرعے کے آخری حصے میں "لگھ" "ترا" ہونی چاہیے۔ دوہے کے "دشمن" کے شروع میں "جگن" نہیں ہونا چاہیے۔ آخر میں "سگن" "رگن" اور "نگن" میں کوئی "گن" آ سکتا ہے۔ اسی طرح "سم پاد" کے آخر میں "جگن" "ور" "نگن" میں سے کوئی "گن" آ سکتا ہے۔ دوہے کی ۲۴ قسمیں ہیں جن کے نام یہ ہیں۔ بھرمز، شریجھ، ششین، مندھوک، مرکٹ، کرکھ، تر، مڑال، مدگل، بیوڈھر، بل، بانر، ترگل، کچ پھپ، متسیہ، شارڈول، اہیو، ویانگر، وڈال، شنک، اندر، سرپ۔ دوہے کی ہر قسم میں ایک گرد لٹا جاتا ہے اور دو "لگھ" بیڑھتے جاتے ہیں۔ اس کا وزن یوں بن سکتا ہے۔

فعلین فعلین فاعلین // فعلین فعلین فاعل

دو ہا چھند میں مکمل غزل پیش کی جاتی ہے۔

ڈھونڈیں گے پھر ہم کہاں ساگر ساگر پھول  
 شعر کہے تو یوں لگا، آج کتنی دن بعد  
 پھینکے بھی تو اٹھائے کون، بانٹے بھی تو کیسے  
 سورج پر تو ابر تھے، کرنیں کیسے استیں  
 تاروں کا پردہ ہٹا، اور کوئی دیوی  
 کس کے شراب سے کل ملک، ہم تھے یکجان  
 پتھر پھینکے تال میں، ہم دونوں نے آج  
 اگلے برس جلنے کہاں، جائے گا بہ کر پھول  
 بادل چاروں اور ہیں، اندر باہر پھول  
 دھن شاعر کے پاس کی ہو اسنہ پھول  
 جسم میں کیوں مڑ جھکا گیا، اندر اندر پھول  
 سونے کے اک تھال میں، لائی سب کر پھول  
 کس کی دعا سے، گئے، ٹھوکر کھب کر پھول  
 لہر لہر پر پھول

Figure 1

\_\_\_\_\_

**فعلٌ فَعُولٌ فعلٌ نَعُوسٌ / فعلٌ فَعِيرٌ**

فَعَسَ فَعَسَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلَ فَعَلَ

رات گھڑی سے سر پہ منہ ہرے دیوں کا قال ہے  
 مجھے یہ بے رنگ ہنسکے، کب آنے میں ہاتھ  
 آج سمجھ میں آیا اپنی، آنکھوں کا منہ موم  
 تمہی پر بندی رات سی آنکھیں اچلا دھڑپا کھ  
 آج تک میں عورت سے آتا ہے خوب غلیل

(فخائل رمپوری)

اب یہ مسافت کیسے طے ہوا، دل تو رہی بنا  
کتنی عمر اڑ رہی تھی فاصلے پہ بھی وہی عمر

چیت آیا چیتاؤنی کبھی اپنا چن نہا پت جہڑا آئی پتر لکھے، آجیوں میت چلا  
(مجید امجد)

زیر کے چند میں کل ۲۹ ماترائیں ہیں۔ مصرع کے پہلے حصے میں ۱۲ اور  
دوسرے حصے میں ۱۵ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ اس کا  
عروضی وزن یہ ہو سکتا ہے۔

فعل فعلن فعلن فع / فعلن فعلن فعلن فاع

یا

فعلن فعلن فعلن فع / فعلن فعلن فعلن فاع

غزل کے دو شعر :

تگر گر میلے کو گئے سو کے محبت میں سرشار  
اے دل اے دل اے دل کون سننے کا تیری پکار  
روح کے اس دیرانے میں تیری یاد میں کچھ تھی  
آج تو وہ بھی یوں گزری، جیسے غریبوں کے سو ہار  
(مصطفیٰ زیدی)

تلمیذ فقیر پوری نے شہزادی ملو پہ جدید اردو غزلوں میں عروضی تجربے کیے ہیں۔  
انھوں نے لکھا ہے :

” میری ان غزلوں میں اپنے دلیں کی بوجھ میں ہے۔ ان میں جواہنگ ہے  
اُس میں میرے ملک کی ندیا کا لہراؤ ہے۔۔۔ اس کے بہاؤ کی موسیقی میں جو  
میں ہے، وہ دہی ہے غجری یا مغربی نہیں۔ ان غزلوں میں سے بعض اوزان  
اور آہنگ شاید ابتدا میں نامانوس لگیں۔ مگر یہ جنیت عارضی ہوئی، یہ  
ایک تجربہ ہے۔ کہیں کہیں مجھے ناکامی بھی ہوئی ہوگی۔“

۱۹۶۹ء جنوری ۹۶۹ء ص ۹۴۶

اس نوٹ کے بعد شاعر نے اپنی چند غزلیں درج کی ہیں۔ ان غزلوں کا مائراںی تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

خشن کہ تھا یہاب صفت، شہرا خشن میں      آن بسا بھرتی ترے تن، کچھ بیسے رے تن میں  
 رخ، شوخی جھمکے ہے، بشریلے پن میں      جیسے سنہری تھال کھلی ہو، مسخدر بن میں  
 یہ ۲۴ مائراؤں کا چھند ہے، مگر دوسرے سے مختلف ہے۔ اس کے پہلے حصہ میں ۱۴  
 اور دوسرے میں ۱۰ مائراںیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ مگر دوسرے  
 شعر کے پہلے مصرع میں ۱۴، ۱۱ مائراںیں ہیں مگر نیادری طور پر یہ ۲۴ مائراؤں  
 کا چھند ہی ہے۔ اس کا عروضی وزن کچھ یوں بن سکتا ہے فعل فعلن فعلن فع  
 فعلن فعلن فع یا فعلن فعلن فعلن فع ۱۱ فعلن فعلن فع۔ اسی طرح حسب ذیل  
 غزل بھی ۲۴ مائراں کے چھند میں ہے۔

کھل جو نین میں کم کم، ترے سہاؤ کا عالم      پہا غزل میں بھی غم جنوں رچاؤ کا عالم  
 ہو، کیاں پہ کیلے کی ڈال، بھول دی ہے      تمام سر و بدن روپ کے بہار کا عالم  
 مگر یہ عجیب اتفاق ہے کہ مندرجہ بالا دونوں غزلیں ۲۴ مائراؤں کے چھند میں  
 ہیں۔ دونوں میں دشمن اور سہم پادوں کی مائراؤں کی تعداد یکساں ہے، در واقعہ  
 بھی ایک ہی مقام پر ہے۔ لیکن دونوں کے آہنگ میں نمایاں فرق ہے۔ اس کا  
 سبب یہ ہے کہ دونوں میں محض مائراں کی گنتی تو ضرور برابر ہے۔ اردو عروض کے ارکان  
 کی طرح ہندی چھند شاستر میں ان کو گنتے کا کوئی دوسرا پیمانہ نہیں ہے۔ یہ ڈھیلا پن  
 عام طور پر تمام ہندی چھندوں میں ملتا ہے۔ ایک غزل کے دو شعر ملاحظہ کیجئے۔  
 جو بھید بن چھانو گئے جو گیاں سکھ لوٹو گئے      پہیلیاں جو جو جھو گئے، مگر کہاں جو جھو گئے  
 خیاں کی شو بھا کیا، جھلک سکے مایا میں      صبا صبا بھٹک گئے گھٹا گھٹا روڑ گئے  
 یہ ۲۶ مائراؤں کا چھند ہے۔ مصرع میں پہلے حصہ میں ۱۳ اور دوسرے میں ۱۲ مائراںیں











رے عداسے سکر میں لفظوں کی آرائیں ہیں، جسم جیسے پتھر کے پھول جیسے کاغذ کے،  
 فکر سیاسی سیاسی ہے فن سراب آلودہ  
 راہِ فن سے آج اکثر بے نیاز گزر رہے ہیں، ناقدانِ شعر و فن، اب قلم کی ناقدی  
 خون تھوکنے والو خود ادب نوازی ہے

(ظہیر غازی پوری)

اس طرح کی بحروں سے شاعر کی قادر الکلامی اور عطا مشق کا ثبوت فراہم ہوتا  
 ہے۔ قدما کے یہاں بھی اس طرح کی غزلیں نظر آتی ہیں، یہ اُسی روایت کا تسلسل  
 ہے، مگر ایک نئی توانائی کے ساتھ اس کو جدید ناخفیت کا نام دینا مناسب ہوگا۔

اردو غزل کے دائرے میں سب سے زیادہ انقلابی تجربہ، نثری غزل کا  
 تجربہ ہے۔ مگر یہ عروضی نہیں بلکہ غیر عروضی تجربہ ہے۔ اردو میں نثری نظم کو سامنے  
 رکھ کر نثری غزل کہی گئی ہے۔ نثری نظم کی ابتدا فرانس میں ہوئی تھی۔ انگریزی  
 شاعری میں اس کو بال و پر ملے نثری نظم (FREE VERSE) فری ورس  
 سے مختلف ہے۔ لیکن اس میں بھی شعریّت اور زبان کا تخلیقی استعمال ہوتا ہے۔ اردو  
 میں جن لوگوں نے نثری نظم کا تجربہ کیا ہے ان کی شانزادہ حیثیت مشکوک ہے۔ اب  
 محض فیشن اور فارمولے کے تحت نثری غزل کا تجربہ بھی شرع کیا جا چکا ہے نام نہاد  
 نثری غزل کا ایک شعر سنئے۔

کالی اور سفید ٹسوں کے لوگ، درد نہیں ایک ہی خاندان کے افراد میں  
 سوز ہم خود کو زبستوں سے جڑیں، فاصلے محدود ذہنوں کی ایجا دیں

(ظفر صہبائی)

سود پیدا ہوتا ہے کہ کب اور نیچے نثر کے دو متغی انگڑے رکھ دینے سے غزل کا شعر وجود میں آسکتا ہے۔ اردو میں نثری اور شعری آہنگ میں زبردست فرق ہے۔ نثری آہنگ میں حروف، الفاظ اور تراکیب، اور ان سب کے ایک دوسرے سے مربوط ہونے کے بعد جملے یا فقرے کا آہنگ ابھرتا ہے۔ اردو شاعری میں یہ نثری آہنگ جسے زبان کا آہنگ کہنا مناسب ہوگا، تو شامل ہوتا ہی ہے۔ اس سے ماوراء ایک اور آہنگ بھی ہوتا ہے جو، رکن کی تکرار اور ترتیب سے وجود میں آتا ہے۔ نثری غزل اور نثری نظم میں شعری آہنگ کے نغمہ بدل کے طور پر نثری آہنگ کو اپنایا گیا ہے جو ایک ناکام غیر عمدی تجربہ ہے۔

نثر میں ایک بات اور۔ عام طور پر اوزن و بحر کو آہنگ شعری کا خارجی عنصر تصور کیا جاتا ہے۔ مگر کیا واقعی یہ محض خارجی عنصر ہے اور کیا اس کا تعلق بنیادی خصوصیت، موضوع و مواد اور طرز فکر و انداز سے کچھ نہیں ہے۔ آج شعری آہنگ کے تجزیے میں، قدیم شعری جمالیات کے ماہرین نے آہنگ شعری کو جس کی متعین صورت کا نام بکر ہے، خارجی عنصر تسلیم ہے۔ مگر یہ محض خارجی عنصر نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل (جو ایک پراسرار دہی اور وجدانی عمل ہے) میں محرکاتی عناصر پر ادراکی اور ادراکی عناصر پر تخلیقی عناصر عمل کرتے اور ان کی تخلیق نو کرتے ہیں۔ اس عمل میں شعور و شعور کی ساری قوتیں (اور سرمایہ بھی) شریک کار بنتی ہیں۔ ایک خاص منزل میں شعری تجربے کا یہ نامیاتی بیوقوف، اپنے خارجی اظہار کے لیے بیقرار ہوتا اور مناسب پیرایہ اظہار تلاش کرتا ہے۔ میکس موزر نے اس کو لفظ اور لفظ کو خیال اسی مفہوم میں کہا تھا۔ سوہین لینگرنے بھی اس پر زور دیا، مگر کہ تخلیقی عمل کے ابتدائی دور میں لفظ اور تصور مل جل کر پرورش پاتے ہیں۔ مگر ایک منزل آتی ہے جہاں یہ دونوں ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور

ان کو جدا کرنا مشکل ہوتا ہے یہیں سے یہ نکتہ توجہ طلب بن جاتا ہے کہ خیال اور جذبہ تخلیقی عمل کے دوران لفظ و بیان میں ”داخل“ جاتا ہے مگر کیا جذبہ و خیال کی زیریں مرنی اور نہ مہیا کی لہر کا آہنگ خارجی آہنگ میں تبدیل نہیں ہوتا؟ ایک اچھے اور سچے شاعر کے یہاں تخلیقی عمل کے دوران جذبہ و خیال کا داخلی آہنگ حروف و الفاظ اور تراکیب کی لنگری و سرور و وزن کے آہنگ میں ڈھلنے لگتا ہے۔ اس لیے عروضی تجربوں کو محض آہنگ کے خارجی ظہور تک محدود نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس کو جذبہ و خیال کے داخلی آہنگ کے خارجی ظہور کی حیثیت سے دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ یہیں سے عروضی تجربے اور تجربے میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک وہ عروضی تجربہ ہے جو عموماً دروازہ کو آہنگ شاعری کا خارجی عنصر کی حیثیت سے شاعروں نے اپنی قادر سکھائی، عروض دان یا شوق و مزاحمت کی بنیاد پر کہتے ہیں۔ ایسے تجربات کو رویت پرستی پر ضرور فوقیت حاصل ہے مگر ایسے تجربے تخلیقی توانائی سے محروم ہونے کی وجہ سے ناکام، درجے اشر ہو سکتے ہیں۔ دوسرے عروضی تجربے وہ ہیں جو جذبہ و خیال کی داخلی اور زیریں لہر کا خارجی مظہر ہوتے ہیں، درجن میں تخلیقی توانائی ہوتی ہے۔ ایسے تجربے کامیاب اور اثر انگیز ہوتے ہیں۔ اردو کے جدید شاعروں نے غزل میں جو عروضی تجربے کیے ہیں ان میں درجنوں قسم کے تجربے شامل ہیں

اس تجربے کا حاصل یہ ہے کہ

۱۔ اردو شاعری کا آہنگ ”رکن“ کا آہنگ ہے۔

۲۔ جدید اور قدیم شاعروں نے بیرونی زبانوں کی ریتوں اور آہنگوں کو

اپنی قومی موسیقی کے مزاج میں تحلیل کیا اور انہیں ”رکن“ کے آہنگ کے سانچے میں ڈھالا۔

۳۔ آزاد غزل کا تجربہ آزاد نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے۔ آزاد غزل کے شعر کے دونوں مصرعوں میں ارکان کی تعداد کی کمی بیشی شعری کے تجربے کے دباؤ اور بہاؤ نیز نحوی ترکیب اور خیال کی تکمیل پر منحصر ہے۔

۴۔ جدید اردو شاعروں نے ہندی چھندوں کو برتا ہے، مگر اردو میں ایسے ہندی چھندوں کا زیادہ چلن ہوا، جو اردو بحر و اور رکن سے آہنگ کے معیار یا بڑی حد تک اس سے قریب تر ہیں۔ ایسے چھند کم سے کم بستے گئے، جو سست، ڈھیلے اور نسبتاً غیر مترنم ہیں۔

۵۔ بعض شعراء نے اوزان میں ارکان کی نئی بیوند کاری سے نئی بحری تراشی میں نگرہ بحرِ طویل کی طرح محض شاعر کی قادر الکلامی کا اظہار کیا۔

۶۔ نثری غزل کا تجربہ نثری نظم سے ماخوذ ہے۔ یہ بنیادی طور پر غرضی تجربہ ہے۔ اس میں محض "نثری ہنگ" کو شعری آہنگ کا نعم البدل سمجھا گیا ہے۔ اردو زبان کی ساخت، موسیقی کے مزاج اور صدیوں پرانے شعری آہنگ سے انحراف کیا گیا ہے۔ نثری نظم کی طرح نثری غزل بھی ابھی تک ایک ناکام تجربہ ہے۔

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ جدید اردو شاعروں نے جدید اردو غزل میں خاصے اہم غرضی تجربے کیے ہیں مگر ان غرضی تجربوں میں انھیں کو وقار اور اعتبار حاصل ہوگا، جو اردو زبان کی ساخت، قوی موسیقی کے مزاج اور ہمارے صدیوں پرانے شعری آہنگ سے مستفید ہیں۔ ایسے تجربے پھر نثری آہنگ پر اکتفا کریں گے۔ اردو شاعری میں شریں قبولیت نہیں پائیں گے۔ ایسے شعری آہنگ کی نئی حدود اور نئے افق کی تلاش کرنی چاہیے۔ اس سلسلے میں لوگ گیتوں کی دھنوں اور دیس کی قومی زبانوں کے آہنگ سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ اور غیر ملکی آہنگ شاعری اور موسیقی پر بھی کنٹرول جاسکتی ہے۔





قواعد دانوں نے قواعد صیغہ کی صرفی و نحو کی ترتیب کی صحت زبان دانوں نے زبان (املا) انشاء، تلفظ وغیرہ کی صحت اور ماہرین بلاغت نے اصول بلاغت کی صحت پر اصرار کیا۔ استاد دی شاگردی کی روایت اور شعراء کے معرکوں نے اس رجحان کو تقویت پہنچی۔ چنانچہ دہلی میں شاہ نصیر اور لکھنؤ میں تاج کی صورت میں یہ رجحان معراج کمال کو پہنچ گیا۔ اس کے بعد دہلی اور لکھنؤ کے اسکولوں کے بیشتر اساتذہ نے زبان و فن کے معیار کو نہ صرف باقی رکھا بلکہ اس میں مزید پیمانوں کا اضافہ کیا۔ چنانچہ ذائع را میر اور ان کے کثر شاگردوں اور بعض دوسرے سلسلوں کے شعراء نے بھی اس رجحان کو تقلید کی حد تک برقرار رکھا۔ اس کا اثر اردو شاعری کی عام انشا پر ہوا۔ اردو کے بیشتر شاعروں نے زبان اور بیان نیز فن شعر کے مسئلہ اصولوں کے احترام کو معراج شاعری تصور کیا۔ چونکہ عروضی شعر قندی، عروض اور فن شعر کا زیر دست ماہر سمجھا جاتا تھا اس لیے اس کے فرمان کو ناقابل تنسیخ سمجھا گیا اور مصالح شعر کے لیے سلیم، انصاف، عظیم، شکر، صبح، اطلع، حمید، لودیہ اور دقت، المنتظر، یون ضروری قرار پائے یا صحت زبان کے سلسلے میں زبان دانوں اور اہل زبان کی اصول میں رفع کی گئیں۔ شاعری میں حفظ کی بغوی صحت پر تلفظ اور معانی دونوں کے نقطہ نظر سے تناصر اصرار کیا گیا کہ اکثر حالتوں میں اس کی تخلیقی نوعیت محدود ہوگئی۔ چنانچہ رزمہ، محاورہ اور زبان کے چٹخارے نیز لہجے کی شاعری کا چلن عام ہو گیا۔ معانی کی جگہ لفظ تصور باندھت ہو گیا۔ اس سلسلے میں اسیر، مکتوی، جلال، مکتوی، امیر، مینائی، ذوق، دہلوی اور ذائع دہلوی نے بطور خاص کام کیا۔ ان کے کام کو صفدر مرز پوری، سیام، اکبر، بادی، ابراہیم حسنی اور خوش ملیانی وغیرہ نے فن صلاح سخن پر کتب میں لکھ کر عملاً آگے بڑھایا۔ یہی صورت حال قرار دانوں کے یہاں نظر آتی ہے، انھوں







جبر کے باغ کے منڈوے سے پھول کی طرح جھڑنا، شبِ خون کے لیے فلک کا کہکشاں کی تیغ کھینچ کر بھرنے دیواروں کے بیچ منہ نظر آنا، داغوں کا آنکھوں کی طرح کھٹنا، ہاتھ کا ترنس کے پھولوں کا دستہ ہونا، طرر رنگ جتنا کا قدم لینا، موسمِ بہار میں شبنم بریدہ ہونا، صبا کا جرس غنچہ کی صدا پر چلنا، برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنا، اور غیرتِ تائید کی ہر تان سے شعلہ سالیکنا بنیادی طور پر تازہ کارا ستارے ابھرنے، ان اشعار میں یکسریت کی بعض خصوصیات بھی ملتی ہیں، یہاں ردِ زمرہ اور محاورہ کی صحت پر استوار سے کوہِ اور لفظ کے غیر زاتی انداز پر تحقیقی استعمال کو فوقیت حاصل ہے۔

اسی کے ساتھ ایک اور ردِ جہان بھی ملتا ہے: وہ ہے تجریدی رجحان۔ اسے قبل کی شاعری میں یہ رجحان دیکھا گیا اور درد کے یہاں واضح طور پر ملتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبدالرشید نے دلی کی تشبیہوں سے بخت کیستے ہوئے لکھا ہے کہ اس کی تشبیہوں کی ممتاز خصوصیت "تجزیہ رجحان اور تنوید رجحان کے یا وجود اصل خیال کا قیام رہتا ہے۔ عام طور پر اظہار میں تجریدی و تجزیہ رجحان ان شاعروں کے یہاں ملتا ہے جن کے یہاں بسم کے تجربے سے زیادہ تمنا کا رنگ ہوتا ہے۔ یا جن کی تخلیق زمین سے آسمان کی طرف سفر کرتی ہے۔ درمیان کی کشافوں سے بڑی حد تک مبرا ہو کر رہافت کا پیکر بن جاتی ہے چند مثالیں دیکھئے:

تو سر سے قدم تک جھلک میں      گویا ہے قصیدہ، نوری کا  
بکھٹا ہر صبح تجھ رخسار کا      چھوٹا مطلق افوار کا

(دلی)

لفظ آریہ ہے بتاں عندِ پیشانی کا      حسن کیا ہے کے پھر چہرہ نورانی کا

(میں)

پہلے شعر میں بظاہر محبوب کے سراپا کو انوری کے قصیدے سے تشبیہ دی گئی ہے۔  
لیکن اس میں بنیادی لفظ ”جھلک“ ہے جو حسی ہے۔ دلی نے اسی کو انوری کے  
کے قصیدے سے تشبیہ دی ہے جس کا مزاج تعقی ہے۔ اسی طرح صبح کے وقت  
محبوب کے رخسار کی دید کو مطلع انوار کے دیدار سے تشبیہ دی ہے۔ بتوں کی  
پیشانی کا صندل دیکھ کر شاعر کے ذہن میں صبح کے چہرہ نورانی کا خیال آتا ہے۔ اس  
طرح کی تجریدی اور تنسیخی تشبیہوں اور استعاروں کا تخلیقی استعمال ۱۸۵۷ء کے  
بعد عصر احمد کے شاعروں کے یہاں ملتا ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں  
بھی کسی نہ کسی حد تک، مگر یہ روایت بنیادی طور پر کم نہیں ہوئی بلکہ دلی ری جس  
کی بازیافت جدید شاعری بالخصوص جدید غزل میں ہوتی ہے۔

گزشتہ سطور میں زبان کا مشرقی تصور پیش نگاہ رہا ہے یہاں ، یہ منہ سب معلوم ہوتا ہے کہ شعری زبان کے مغربی تصورات کو بھی سامنے رکھا جائے تاکہ جدید اردو غزل کے تخلیقی زبان کے تجزیے میں نہ صرف یہ کہ آسانی ہو بلکہ بعض اثرات اور نتائج تک پہنچا جاسکے۔ انگریزی میں پوائنٹ ڈکشن کی ترکیب مستعمل ہے۔ سب سے پہلے یہ ترکیب ۱۷۷۰ء میں ڈکشن کے یہاں اور اس کے بعد پوائنٹ کے یہاں ملتی ہے۔ سیمونل جانسن نے اس کو "الفاظ کے خوش گوار امتزاج" کا نام دیا۔ ورڈ سورتھ کے یہاں پہونچتے پہونچتے یہ اصطلاح عام ہو گئی۔ اور اس سے ایک خاص تصور وابستہ ہو گیا۔ ورڈ سورتھ نے اس ترکیب کو شاعری کی ایسی روایتی فرسودہ ادبی زبان کے لیے استعمال کیا تھا جو مسلسل تقلیدی استعمال سے اپنی تاثیر و توانائی کھو چکی تھی۔ ورڈ سورتھ نے شاعری کی زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ ایک کو اس نے "چھوٹی شاعرانہ زبان" اور دوسری کو "فطری زبان" کہا ہے۔ سچی شاعرانہ زبان سے مراد وہ

زبان ہے جس میں بول چال کی زبان کے زندہ عناصر ہوں، ورڈز سورتھ کے نزدیک شاعر چونکہ انسان ہے اور دوسرے انسانوں سے باتیں کرتا ہے اس لیے اس کو انسان کی فطری، قابل فہم اور روزمرہ کی زبان میں گفتگو کرنی پڑی ہے۔ اس نے زبان کے سماجی منصب پر زور دے کر اس کی ترسیلی خصوصیت کو بہت اہمیت دی ہے، اور شاعری کی روایتی اور غیر تخلیقی زبان کو مسترد کیا ہے۔

ورڈز سورتھ کے شاعری کی زبان کے تصور کا رد عملی کولرج کے یہاں نظر آتا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ نہ صرف زبان تخلیق کرتا ہے جو مقصد اور مزاج کے اعتبار سے بول چال کی زبان سے زیادہ جذباتی اور غیبی ہوتی ہے۔ کورٹ کے خیال میں شاعری کی زبان کا، ولین مقصد شاعری تجربہ کی جاتی قدرت کی ترسیل ہے۔ جبکہ بول چال کی زبان کا یہ منصب نہیں ہے۔ وہ شخص کسی خیال کی ترسیل کا فریضہ ادا کرتی ہے۔ دراصل کولرج ایک ایسی زبان کی تخلیق کا قائل ہے جو شاعر کی شعری تجربے کے ظہار کی حامل ہو اور اس میں شخص کا ریکی اور جمال، قدیمی کے عناصر ہوں۔

دون بار فیسلڈ نے ڈکشن کی تعریف اس طرح کی ہے:

”بہت مفاد میں ذات انتخاب کے درجہ فائز کرنے کے معانی جو بیانی تفصیل کو بیدار کریں یا نمایاں طور پر بیدار کرنے کی طرف نکل سوں تو اس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی زبان کو شاعری کی زبان“

کہا جاتا ہے۔“





یادہ بروئے کار آتے ہیں۔

ہر لفظ کی نمودِ اول سے موجودہ صورت تک س کی ایک مسلسل تاریخ ہوتی ہے اور تبدیلیاں بھی در سطحوں پر نمودار ہوتی ہیں۔ ایک معنوی سطح پر، دوسری خارجی یا صوری سطح پر۔ ہر لفظ سماجی تبدیلیوں کو انگیز کرتا ہو اپنے بر نے معانی میں تخریف، توسیع یا ترمیم کرتا رہتا ہے۔ صوری سطح پر س کے ادا، انشا ورتلفظ وغیرہ میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ الفاظ کے بننے اور گڑنے کا عمل سماجی تبدیلیوں سے وابستہ ہے۔ یہاں تک کہ بعض الفاظ سماجی ضرورت کو بر سر نہ کرنے کی وجہ سے یا مٹی زندگی کے در سے سے بگ ہو کر اپنی توانائی اور زندگی کھو کر "مترک"، "کھلتے" ہیں۔ مگر مترک لفظ "مروہ"، نہیں ہوتا۔ اس میں زبان کے سماجی فریضہ کو برادر کرنے کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں بشرطیکہ فن کار میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ اپنے طریقہ پیش کش سے اس میں جان ڈال دے اور اپنے شعر کی تجربے کے لیے اسی کو مناسب پائے۔ بعض الفاظ روایتی اور تقلیدی استعمال سے شائستگی، تازگی اور توانائی کھو دیتے ہیں۔ ایسی زبان کو فرسودہ اور روایتی زبان کہا جاتا ہے۔ مگر جس طرح زبان کے تقلیدی استعمال سے بہ عناصر روایتی ہو کر بے جان ہوجاتے ہیں اسی طرح غیر تقلیدی انداز پیش کش سے تازہ اور جاندار ہو سکتے ہیں اور شاعر کی جذباتی کیفیت تخلیقی فضا اور خیالی کے تدارکوں کو برادر کر سکتے ہیں۔ اس طرح مترک الفاظ اور زبان کے روایتی عناصر شعر کے تخلیقی رویہ پر منحصر ہیں۔ اپنی جگہ مطلق حیثیت نہیں رکھتے۔

بعض الفاظ ثقیل، مغلط، کریہہ اور اجنبی تصور کیے جاتے ہیں، در ن کے مقابلہ میں سبک، رواں، مانوس، حسین اور سامعہ توانا الفاظ کا

ذکر کیا جاتا ہے۔ شبلی لکھتے ہیں:

”الفاظ متعدد قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض نادر، لطیف، شستہ، صاف

درجہ اور شیریں اور بعض مستین بلند درجہ“

اسی طرح کی درجہ بندی معمولی افہام و تفہیم کے لیے تو منسب ہے۔ مگر شاعری میں یہ درجہ بندی ٹھیک نہیں۔ تراوی میں الفاظ کی مجرور اور مطلق حیثیت نہیں ہوتی بلکہ وہ شاعر کے مافی الضمیر کے تازہ برستے ہیں اور سر کے شعری تجربے کی ترسیل کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح الفاظ کے ہر تازہ نقطہ نظر سے انھیں سامعہ نواز اور کرخت کہا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ تراوی میں الفاظ کی آواز اور اس کی اشاریت بنیادی تاثر یا شعری تجربے کی ترسیل کا فرض انجام دیتی ہے اور تاثر کو گہرا کرتی ہے۔ مگر اس کے یہی نہیں کہ الفاظ کو اس کی آواز کی بنیاد پر الگ الگ ذاتوں میں تقسیم کر دیا جائے۔ شاعری میں لفظی صورتیات بھی شعری تجربے کے آئینہ نگاری سے بھرتی ہے۔ اس لیے اگر شاعر کی تخلیق قویٰ کمزور نہیں ہیں تو وہ اپنے شعری تجربے کے انداز کے لیے انھیں الفاظ کو استعمال کرتا ہے جو صوتیاتی نقطہ نظر سے موزوں اور مناسب ہوں۔ اس لیے نتیجہ نکالنا غلط نہیں کہ اگر ہم تہاد افراسودہ، رواجی، متردب، متعلق، ثقیل، کریہہ، اجنبی اور کرخت وغیرہ الفاظ شعری تجربے کی بنیادی خصوصیات کی ترسیل کرتے ہوں اور شاعر کے مافی الضمیر کے لیے ناگزیر ہوں تو ایسے الفاظ نہ صرف جائز ہیں بلکہ بے ضروری ہیں۔ اسی طرح اگر نام نہاد حسین، سبک، رواں، سامعہ نواز، وسیع الفاظ شعری تجربے کے متعلق

۳۰ شعرا لعم ص ۴۰۴ (۱۹۵۱ء) عظیم گدڑ ص ۵۱

نہ ہیں اور اس کی ترسیل وہ نہیں ممکن ہوں تو ایسے الفاظ نہ صرف یہ کہ ممنوع ہیں بلکہ حرام ہیں اس بحث کا لب لباب یہ ہے کہ الفاظ بذات خود شاعرانہ ہونے ہیں نہ غیر شاعرانہ بلکہ ان کا شمار اس بات پر ہے کہ وہ شاعر کے شعری تجربے کی بنیاد پر مخصوصیت کے لیے کسی حد تک انگریزی میں در اس کے ظہار کے لیے کسی قدر بہترین وسیلہ ہیں مثلاً ان شعرا کو پڑھیے۔

ہم جھگڑے ہی ہوا اور پیش کش مس شرق  
میں بھی ہمارے براہوں کھڑا تھا پیل  
دنگے کو ٹھیسنے کا اک جہ نہ ہو گیا  
نیل کینچ سے جب گزرتی تھی، مری

— (عبدالعزیز خالد)

بچاٹے مٹھ کر نرفت  
جس شیر نے دم نیچے مر شام  
برمال تو لے اڑے لہو  
جنگل سے نکل گئے بہرے

— (ظفر قبائل)

ہوں میں دبا مکھن، موت، ریل اور رکشا  
شیشے کی سداں میں کالے بھوت کا پڑھنا  
نرمدی خوشی رکشے، ریل موٹریں ڈولی  
شام کا ٹھک کا گھوڑا، نیم کا رخ کی گولی

— (بشیر ملار)

الف میر کرتے گیا لون میں  
کمزوں سے باہر نکالو الف  
ملے کے نقس پانوں میں  
بدن پر بہتہ پلدا لواف

— (عادل منصوری)

عبدالعزیز خالد کے یہاں اور نگتے کو ٹھیکنا، ابراہول ظفر قبائل کے لہو  
ورسٹے شیشے پلدا کے مکھن، رکشا، ریل، موٹریں، گولی، کاٹھ کا گھوڑا اور عادل  
منصوری کے الف، لون، م وغیرہ ایسے نئے الفاظ ہیں۔ ب تک مزید کے  
ذخیرہ، الفاظ میں شامل نہیں تھے۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس قسم



اور فطرت کے گوشوارے۔ کرشن موہن کے یہاں یا منی، دامنہ وغیرہ الفاظ بھی ایسے ہی ہیں جو جدید اردو غزل سے قبل اتنی فراوانی سے نہیں برتے گئے۔ لیکن ان میں نہ جنسیت ہے نہ اکھڑاپن۔ اس لیے ان کے صوتی تنفر کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بات مداف ہے۔ وہ یہ کہ یہ الفاظ دراصل شاعر کے شعری تجربے کا حصہ بن کر ہیئت، ورثیت میں شامل ہیں۔ ان شعار میں، الفاظ کا حسن و قبح کسی بدمعیا کے تابع نہیں بلکہ تخلیقی حرکیت سے تعلق رکھتا ہے۔

ایک اور مفاد لفظی و پرانی زبان کا ہے۔ ایک عام خیال یہ ہے کہ شاعری کے لیے نئی زبان کی تخلیق ضروری ہے۔ نئی زبان اپنی ہمت اور کسی قدر انفرادیت کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ رکھنے کی ہمد حیت کہنی ہے۔ یہی اس کا عیب بھی ہے اور ہنر بھی۔ عیب اس لیے کہ نئی زبان قاری کی توجہ مواد معانی اور مقصد سے ہٹا کر اپنی خامی، ساخت، صوتی کھٹک طریقہ پیش کش کی طرف مبذول کرا لیتی ہے۔ ہنر اس لیے کہ بعض وقت ایسی زبان اگر کسی نادر و نایاب یا چھوٹی سچائی یا کسی غیر معمولی شعری تجربہ کی نقس گیری کرتی ہے تو اس موقع پر اسی زبان صحیح معنوں میں شاعرانہ زبان ہوگی۔ اگر فن کار روایتی زبان یا مستعمل زبان میں لکھنے کا عادی ہے اور جزوی طور پر کوئی نیا لفظ وضع کر کے برتتا ہے تو وہ اس کی زبان کے عام رنگ و رفتار سے الگ ورا کھڑا، اکھڑا نظر آئے گا۔ اس کے برعکس اگر شاعر کا ذریعہ، ظہر ربول پال کی زبان ہے تو نیا لفظ اس میں خوبصورتی سے کھپ جائے گا۔ دراصل نئی اور پرانی زبان کی تقسیم بھی اضافی ہے۔ زبان کو نثری زبان اور شاعرانہ زبان کے قانون میں بھی تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ تقسیم اپنے مقصد اور مزاج کے اعتبار سے صحیح ہے۔ شاعرانہ

زبان کی بنیادی خصوصیت کی نشان دہی کے لیے شاعری زبان کو سمجھنا ہوگا۔  
 تشریب الفاظ کا بنیادی مقصد کسی چیز یا واقعہ کو بیان کرنا ہے۔ جب کہ شاعری  
 میں اس کا مقصد معنی آفرینی ہے۔ بشریں الفاظ کسی چیز کی تشریح، وضاحت  
 اور انکشاف کرتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ کی حیثیت تعبیری، تفسیری اور  
 اشارتی ہے۔ شاعری میں مجازی استعمال ضروری ہے۔ خالص  
 نثر میں الفاظ خشک اور جامد نقش ہوتے ہیں۔ شاعری میں متحرک،  
 سیال اور علامت ہوتے ہیں۔ نثر میں ہر لفظ اپنی مخصوص دلالت و معنی  
 کے تحت آتا ہے اور اپنے متعین معنی کی ترسیل کرتا ہے۔ نثر براہِ راست  
 شعور کو اپیل کرتی ہے۔ شاعری شعور کے ساتھ وجدان کو بھی اپیل کرتی ہے۔  
 نثر میں الفاظ کا کام تشکیلی اور تعمیری ہے جب کہ شاعری میں تخلیقی۔  
 اس لیے شاعری میں لفظ جذبات کی مرنی شکلیں ہوتے ہیں اور اپنی  
 جمالیاتی صداقتوں کو حدِ آخر تک بروئے کار لاتے ہیں۔ جان پیئر گسٹن  
 لیویز نے ”شاعرانہ زبان بنام شاعری کی زبان“ پر بحث کرتے ہوئے  
 لکھا ہے:

”شاعری اپنے جامد اثرات کے ذریعہ الفاظ کو شاعرانہ  
 خصوصیت عطا کرتی ہے۔ محض شاعرانہ زبان سے شاعری  
 وجود میں نہیں آ سکتی“۔

یہاں شاعرانہ زبان سے مراد وہی شاعری کی سکہ بند زبان ہے جس میں  
 ڈھیلی دھلائی، تکیہیں اور ترشے ترشائے الفاظ اور مستعمل ذخیرہ الفاظ شامل ہیں۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے۔ نظم و نثر کا بنیادی فرق الفاظ کا نہیں بلکہ ان کے مقصد مزاج اور محسوسات کا ہے۔ شاعری کی زبان کا مقصد تخلیقی و تخیلی وقت کے ذریعہ تاثرات کا اظہار ہے نہ کہ حقائق کا۔ انہیں تاثرات سے الفاظ تخیلی زندگی حاصل کرتے ہیں یہی مقصد الفاظ کو ایک نئی معنویت اور نئی لسانی فضا سے آشنا کرتا ہے۔ نثر میں عقلی و ذہنی پس منظر کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے۔ جب کہ شاعری میں تخیلی اور جذباتی پس منظر کو فضیلت حاصل ہے۔ شاعری میں الفاظ نہ صرف یہ کہ اپنے معانی کی تمام گزریں کھولتے ہیں۔ بلکہ بعض نادرونیاب تجربوں کی طاقت بھی اشارہ کرتے ہیں۔ ان کی یہی کمائی رہبری اور علامتی قوت انہیں شعری زبان کا درجہ عطا کرتی ہے۔ چونکہ شاعری میں تاثرات کا اظہار کیا جاتا ہے اور تاثرات نہ انتہا قسم کے ہو سکتے ہیں اور نہ انتہا قسم کے تاثرات کے ان گنت ذیلی رنگ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس لیے شاعر ہر تاثر کے لیے نیا لفظ اور ذیلی رنگ کے نیا لفظ تراشتا ہے۔ یا پرانے الفاظ کو نئے انداز سے يرتتا ہے۔ اس لیے شاعری کی زبان کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً

زنگ آلود گھر کا سناٹا      درخت چینی حد کی طرف

چھاؤں کا ایسا قحط پڑا اس برس کہ دھڑا      ہر سو کچھ شجر کے لیے ساتباں ہوتی

(وزیر آغا)

پتے ہلے تو شاخوں سے چنگاریاں اڑیں      سرسبز پیراگ اگلے ہیں دھوپ میں  
چھوٹی ہیں مریے پاؤں بھر جاتی ہیں لہریں      میں سپرچ میں ڈوبا ہوا ساحل پہ کھڑا ہوں

(مختار سعیدی)

چاند تھیں بھر کر، جگنوؤں کے سر کاٹو اور آگ پر رکھ دو  
موم جی کی رائیں جب بلیڈ سے کھل جائیں پتوں کے رکھ دو

(بشیر)

کہیں کہیں سے، گر جاد کو زرا چھلیں      ابل پڑیں گئی تیزب سے بکری جھیلیں

(عشق السہ)

شش بہت صحرائے بے ستار تھا      سماں سینہ کی دیوا تھا  
سلگتی ریت مرنی ٹھیوں میں سر دیوئی      کہ سب جو ہر دشت و سراب میرے تھے

(زیب غوری)

ہم وہ ہنستا ہوا ہر یں کھڑک جس کی      کبھی آواز بھی آئے تو ذرا سی گئے

(من مومن شاہ)

ان شعرا میں زبان کے غنہ سرا، ان کا انتخاب و استعمال سراسر غیر روایتی ہے۔ رنگ آلود سناٹا، دھوپ کا سوکھتے شجر کے بے مسایان ہون، چاند کو ہاتھ میں بھرنا، جگنوؤں کا سر کاٹنا، پتوں کا سر رکھ دینا، سراب کی جھیلیں، شش بہت صحرائے بے ستار، سلگتی ریت کا مٹھیوں میں سر دیو، ہنستا ہوا ہر یں، غیر الفاظ سے بنائے ہوئے ایسے استعارے اور پیکر ہیں جو سراسر انفرادی اور نئے تخلیقی ذہن کا ثبوت ہیں۔ لہجہ بھی نیا نیا ہے اور شعر کا تاثر بھی کہ اپنی پچیدہ اثر جدید انسان کی نفسیاتی رویہ گیموں کا مظہر ہے۔ ان اشعار میں جو جذبے اور خیال اور ان کی ذیلی شکلیں کام کر رہی ہیں، وہ ان کے پیکروں، استعاروں اور الفاظ کے انتخاب اور آہنگ سے ظاہر ہو رہی ہیں۔ اس لیے جدید شاعروں کے اس کارنامے سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے زبان اور ذخیرۂ زبان کو محض وسیع ہی نہیں کیا بلکہ اس دور کے پچیدہ مسائل کے داخلی اظہار



کا تحقیقی ذریعہ بھی بتایا ہے۔

رہینے، ویدک اور سائن دور کا وغیرہ نے ادبی زبان، سائنسی زبان اور بول چال کی زبان پر بحث کر کے ان کے تضادات اور مشابہتوں کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے سائنس کی زبان کو ”دلالتی“ بول چال کی زبان کو ”ترسیلی زبان“ اور ادبی زبان کو ”جمالیاتی“ قرار دیا ہے۔ سائنس میں عقل اور شاعری میں جذبات کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ سائنس میں نشانات اور متعین علامتوں کا ایک نظام ہوتا ہے۔ ان کا استعمال متعین معنی کے لیے ہوتا ہے۔ اس لیے سائنس کی زبان اپنے بندھے ٹکے معانی کی حدود میں یکساں طور پر سمجھی جاتی ہے۔ شاعری کی زبان محض حوالے کے لیے نہیں ہوتی اس میں اظہار پذیری کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ محض کسی چیز یا واقعہ کا بیان نہیں کرتی۔ بلکہ قاری کو داخلی طور پر متاثر کرتی ہے اور قاری کی شخصیت میں آہستہ آہستہ تبدیلی پیدا کرتی ہے۔ شاعری میں حیثیت، اسلوب، تکنیک، درخشش کی تمام جدتیں آواز کی اشاعت سے قائمہ اٹھاتی ہیں۔ یہ بات ضروری ہے کہ ہر قسم کی شاعری میں زبان کی ہوتیاں کو بہت اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان ایک دوسرے سے قریب ہوتی ہیں بول چال کی زبان کا ذخیرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں ہر زبان کا کاروبار کی زبان، دفتر کی زبان، گھر کی زبان اور جسے جلوس کی زبان، پیار و محبت کی زبان سب کچھ شامل ہیں۔ بول چال کی زبان، سائنسی زبان کا منسوب اور نہیں کر سکتی دوسرے تمام فرائض انجام دے سکتی ہے۔ مگر بول چال کی زبان کسی اصول کی پابند نہیں ہوتی۔ یہ بے اعتدالیوں سے بھری ہوتی ہے اور حسب موقع زبان کی تبدیلیاں

شہنشاہی آف ٹریڈر (۱۹۶۱ء) لندن ص ۱۲

کو بھی انگیز کرتی رہتی ہے۔ مگر بول چال کی زبان کا اولین مقصد ترسیل ہے۔ جبکہ شاعری کی زبان کا مقصد ترسیل کے علاوہ اور بہت کچھ ہے۔ شاعری کی زبان کو بول چال کی زبان سے الگ کرنا بہت مشکل ہے۔ دونوں کا اثر یہ ہے کہ یہ مشترک ہے۔ جب ہم کسی شاعر کی داخلی شاعری کا مطالعہ کرتے تو ہم بالکل ایک نئی شخصیت سے متعارف ہو جاتے ہیں۔ یہ شخصیت عام حالات میں دکھائی نہیں دیتی بلکہ ایک مانوس اجنبیت کی حامل ہوتی ہے اس لیے داخلی شاعری میں، لفاظ کے معنی بعید ہوتے ہیں۔ ان میں ایسا بھی ہوتا ہے۔ قواعد اور عروض کی غلطیاں بھی ہوتی ہیں۔ معائب اور محاسن سخن ہوتے ہیں۔ ہر شعری پیکر میں معنوی پہلو کے علاوہ ایک لسانی اور منطقی تنظیم بھی ہوتی ہے جو خراج اور عام منطقی تنظیم سے بالکل الگ ہوتی ہے۔ اس کے موڈ میں ایک خاص نوع کی ترتیب اور وحدت ہوتی ہے۔ عام تجربہ یہ ہے کہ اچھے شعر میں کسی لفظ کے تغیر و تبدل یا حذف واضعاً قریب سے اس کے معنی بدل جاتے ہیں اور اثر میں فرق پڑ جاتا ہے۔

شاعری کی زبان کی بعض اہم خصوصیات اور بھی ہیں جن میں موزونیت تنوع اور تخلیقی کیفیت شامل ہیں۔ موزونیت سے مراد یہ ہے کہ لفظ و معنی میں بھی مطابقت ہو۔ یہ ایک دوسرے میں تحلیل ہوں۔ تو لفظ جس خیال کے اظہار کے لیے چنا جائے۔ اس سے بہتر کوئی دوسرا لفظ نہ ہو۔ موزوں ترین لفظ کا اصول اسی موزونیت اور مناسبت کا منظر ہے۔ تنوع سے مراد یہ ہے کہ شعری لفظ لغوی معنی کی جہاں رو رہی میں قید نہ ہو بلکہ معانی کے بہت سے دائروں کا احاطہ کرتا ہو۔ تخلیقی کیفیت سے مراد یہ ہے کہ لفظ فنکار کے جذبہ و خیال کی پختہ تعبیر کرتا ہو اور اس میں جمالیاتی کیفیت ہو۔ آئی۔ اے۔ رابرٹس نے زبان کے دو مصروف بتائے ہیں۔ ایک سائنسی اور دوسرا جذباتی اس کے خیال میں:

”زبان کاہر کُنسی استعماں یہ ہے کہ یہاں کو محض حوالے کیلئے استعمال کیا جائے۔ اس کا نتیجہ صحیح ہو یا غلط، اسکی طرح زبان کا بھرپور استعمال یہ ہے کہ یہ نہ کو بھڑ بھڑاتی کیفیت کے اس تاثر کے اظہار کے لیے برتنا جائے تو اس حوالے سے پیدا ہوتا ہے“

زبان کا کُنسی استعماں نثر سے اور جذباتی استعماں شاعری سے متعلق ہے۔ لفظ کا تخلیقی استعمال اس میں نئی تو نائی تازگی اور تاثیر پیدا کرتا ہے تخلیقی عمل سے گزر کر غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ محض زبان کی توڑ پھوڑ سے بڑی شاعری وجود میں آتی ہے صحیح راہ پر نہیں ہیں، اس وہم میں مبتلا ہیں کہ جدید شاعری کی زبان سادہ اور سلسلے سے تعلق نہیں رکھتی۔ وہ لوگ ترقی پسند شاعروں کے ان اشعار کو پڑھیں:

ننگیہ اس کا خوشنور لطف ہر سنے کا نام  
موسم گل ہے تباہی سے ہم پر آئے کا نام  
کھر رہے تو در رتی، دھکھنے کو، دھکھنے  
رہ چھپے تو بہ کلام پہ غوغاں مٹا ل ہے

(فیض)

دھکھنے کی سگڑنی کے رخساروں کو دھکھائے ہے  
بچہ بیہ کھڑے ہیں سوٹ گھلے بستے ہے  
بچوں کے مسکے ہوئے لب پر مس کی مسکھی ریت تھی  
دودھ کی دھیریں گلے کے گلے میں گر گئیں ناگور کے چھل میں

(سرد جعفری)

اسی سبب سے میں شاید غدا بختے ہیں  
جھٹک کے پھینک دو پلکوں پر خوب بختے ہیں  
مہم نے ان لوگوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا  
کیا بڑا ہے جو یہ قرۃ العین جلد سے

دعاں نثار آتش

ننگیہ سپلائی ٹریڈنگ کمپنی (۱۹۳۶ء) لندن ص ۲۶

رات بھر دیدہ منتاک میں بہرتے رہے  
سُف کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے  
میں تھیں اک بہوئے خوش چشم سے ہم کو  
کم کم ہی سہی نسبت پس نہ رہی ہے  
(محمد رفیع میمن)

تہاں نوکس بول سناتے سے  
کوئی بولے تو برا لگتا ہے  
کون کہتا ہے کہ موت، اتنی تو مر جاؤں گا  
میں تو دیر پاہوں سمندر میں اتر جاؤں گا  
(احمد نعیم قاسمی)

ستونِ دار پر کھسکے سجھو سروں کی چراغ  
جہاں تلک بھی ستم کی سیاہ رات ہے  
(محبوب سلطان آبادی)

منزل کی دھوپ میں کسے سمٹنے لگے جو تم  
ہم گریر دھوکے بھی راہوں کے ساتھ ہیں  
اور حساس تمازت میں، قصہ نہ ہوگا  
دھوپ کے لمس میں سیول کا سفر کیا معنی  
(اعجاز حسرتی)

جرمِ نسا کر کی فطرت نے سزدی ہے مجھے  
ہونٹ میں جلاتے ہیں جس سے، وہ نوادی ہو گئے  
کھدے مشعلِ سحر سے دور نہیں،  
سوا اور رنگ سے، نظر سے دور نہیں  
(علامہ ربانی، بابل)

عمدِ بچہ ایک ہی دامن سے لپیٹ کر دیتا  
وہ ننھی سی خوش بول بھی دل کو بلا کر دیتی ہے  
دگ دس جبر محنت کو روک دیتے ہیں  
جس کے تیاگ کی خاطر میں نے ختم ختم کدیاں بکے  
(رفعت سرور شمس)

ایک بھل مروت نہ تھا خوش چہرئی کا لکھا  
زباں کستاقی غم کے کھلی کتابِ خیال  
نامہِ وقت ملا اور کسی کا لکھا  
درق و برق پہ کھد برگِ مدعا تجھ سے  
(حسن نعیم)

ن گنت مونس میں ہر موئے میں لکھوں پہرے  
اس سمندر میں کہاں ڈھونڈھنے جاؤں تجھ کو

کل جہاں ظلم نے کالٹی تھیں سروں کی فصلیں      غم ہوئی ہے تو اسی خاک سے شکر نکد

(روحِ خدا آفر)

ریت کی پیاس مری پیاس سے بڑھ کر ہے یہاں      ایسا لگتا ہے کہیں تہ میں سمندر ہے یہاں  
ایک اک سنگِ دامت سے کیا ہے تعمیر      کیسے اس شہر کو چھوڑوں کہ مرا گھر ہے یہاں

(شہابِ جعفری)

مراش اک پنج کی جس طرح سناٹے کے چہرے پر      کچھ ایسا ہی مرادالِ تمنا کر دیا تو سے  
ایک ٹھہرا ہوا دریا ہے مری آنکھوں میں      کون سے ابوں میں ڈبوئی ہے تری پیاس مجھے

(شذت کنت)

مجھے اس طرح پڑھنی لگا ہیں      نئی نسلوں کا جیسے مرتبہ ہوں

(خورشید احمد جامی)

جس راہ سے وہ گزرتا وہ ہر گام بہاراں ہو      اک جسم نہیں چلتا، حول بھی چلتا ہے

(سیفی برکی)

ان اشعار میں لفظ اور استعارہ دونوں کا استعمال محض معمولی سانی تجربے کی سطح پر نہیں ہوا بلکہ اس کے استعمال میں زبردست تخلیقی حریت پائی جاتی ہے زبان کے تخلیقی استعمال کا وہ رجحان جو دبا دبا سا تھا ترقی پسند شاعروں کے یہاں نکھر آیا۔ چونکہ ترقی پسند شاعر بے مقصدیت پر مقصد کو، بے سمتی پر سمت کو، اہمال پر رضائی رمزیت کو، جمود پر حرکت کو، قدروں کے زوال پر، قدروں کے اتبات کو، مایوسی پر امید کو، غرض زندگی اور سماج کے منفی اندازِ نظر پر مثبت اندازِ نظر کو فوقیت دیتے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں رمزیت اپنی تمام ترداؤں ویزی کے ساتھ تریس کی سیلے پناہ قوت رکھتی ہے، جس کو مفرد لفظ، ترکیب اور مستورہ غرض زبان کی ساری چار اور تخلیقی صورتیں ظاہر کرتی ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار میں رنگ کو پیرا بن کہنا، درانی



میں گھر بس کے سمندر کے پہنچ سہیا تھا  
اتھ تو آگ کی لہٹوں میں تھا مکان مرا  
(نشر طاقا ہی)

تری عدا کا پہ صدیوں سے انتظار مجھے  
مرے لبوں کے سمندر ذرا پکار مجھے  
میں نے دیکھی نہیں برسوں سے خود ہی ہوتا  
زندگی دیکھ کبھی غور سے چہرہ میرا  
(فلیں ارحام، عظمیٰ)

کچھ یاد کا رہنمائی گری لے چلیں  
آست میں ان لگی میں تپتھری لے عین  
یہ کہ کچھ پھیرتی ہے میں دل گرفتگی  
گھبرائے ہیں آپ تو باہر ہی سے چلیں  
(دنا صحر کاظمی)

جلوسِ وقت کے پیچھے رد لیں اک لمحہ  
کہ جیسے کوئی جنازہ کسی رات کھاتا تھا  
خشک پتوں کو بھن سے یہ بوجہ کر چیں سو  
ہاتھ شادابیِ رفتہ کی نشانی آئی  
(محمود سعیدی)

جانے میں کون سے پتے چھڑیں ہوا تھا برباد  
گر تیرے خوب کی اک آواز ہے ہر جا مجھ میں  
ہر سہا بھی تو بدلتے ہوئے مریح کی طرح  
جیری آنکھوں میں کوئی ٹکس نہ ٹھہر پانا  
(مصور سبزواری)

غریب شہر نور می سہی مگر یاد  
بہت ہے اپنی ہی آواز کا دیا مجھے  
مردودِ رنگ سے نکلا تو یہ ہوا معلوم  
وہ جسم کچھ بھی نہ تھا، شہرِ رنگ دیکھ کے سو  
(انور صدیقی)

پیر چہرہ منظوروں کو بھی کچھ غور و خال دے  
اس تیز رفتاری میں اندھیرا اچھاں دے  
اپنی ماکر وہ گناہی نے وہ شہرت بخشی  
ہم نمائش میں لگا یا ہوا بازار کے  
(منظہر امام)

وقت کی ڈور فراموشی نے کہاں سے ٹوٹے  
کس گھڑی سر پہ پٹکتی ہوئی تلوار گرے





میلے تمام عمر بدن کے لاد میں      سایہ ہمارے مرے کسی بد دعا کا تھا  
 (دک پاشی)

دروازہ پر تھے بہت صاحب کے نام      یہیستی فراق بھی شہرت سسرالی  
 ساقی ذرونی

نزدیک بھری بگ بھر رشتی کا گھنا جال      ہنستے ہوئے اس ہر کو بھر قد کوئے کا

(دک پاشی)

کھاٹ آکا میروں کی فصل مگر      ذہن میں کچھ نئے سوال گکا (صدق)  
 رگوں میں نہ بھری سوسیاں سی چھتی ہیں      یہ کس نے چھڑ دیا ہے گلے سگل کے مجھے  
 ہم پتھوں پہ پیدوں ڈیر زریں ہوں جیسے      ایک سناٹا رنگ وہیہ میں اترا جھلے  
 عشق اللہ

جھلس بھلے مرے اعتماد کا چہرہ      مرے مزاج کے قاب تو کوئی منظر  
 (دراخت قریشی)

ان اشعار میں استعارہ ساز کی کاوی رجحان کا فرما ہے جسے میں نے بہت سی  
 زبان کے تخلیقی استعمال کا رجحان فر دیا تھا اور جس کی مثالیں ترقی پسند شعراء کے  
 یہاں تیر بادہ تارگی اور توانائی سے ملتی ہیں۔ ترقی پسند شعراء کے درشتے کو جدید شاعر کا  
 بے کچھ اندر آگے بڑھایا اور زبان کو تخلیقی تجربوں کی بنیادی خصوصیت کا نرجی روپ  
 بنانے کی کوشش کی۔ مثلاً اپنے بدن میں لاکھوں سورجوں کی پتھوں کا محسوس کرنا، اپنے  
 ہو کی آگ کو بہتوں کے گھر کا نور قرار دینا، سمندر کے یہاں مکان بسا کر سون، مگر آگ کی  
 لپٹوں میں، تنکھ کھٹنا، اپنے لہو کی صدا کا صدیوں سے انتظار کرنا، پتھروں کو یادگار  
 شہر ستم کو قرار دینا، دل گرنے کی کا چھڑنا، خود کو بیس دقت کا لہو اور پھر حنا زہ قرار دینا،  
 خشک پتوں کو شاداب رفتہ کی نشانی سمجھ کر پھٹنا، اپنے اندر گرتے پتوں کی آواز کا



حرکت تک آپہنچا ہے۔ اگرچہ ہمارے ہم عصر اردو شاعروں نے استعارہ کی تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ لیکن تخلیقی حرکت کا کمال پیکر ترشی اور علامت نگاری میں نظر آتا ہے۔ ذیل میں جب پیکر ترشی اور علامت نگاری کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

**پیکر ترشی** پیکر کے دو مفہوم عام ہیں۔ ایک نفسیاتی و تحریری ہے جس میں پیکر کو تصور عکس و زمینی شبیہ تصور کیا جاتا ہے اور دوسرا لسانی ہے جس میں پیکر کو زبان کی مختلف شکلوں یعنی تشبیہ، استعارہ اور بقظی تصور وغیرہ خیال کیا جاتا ہے پیکر کا پہلا مفہوم لفظیات اور دوسرا ادب سے قریب تر ہے۔ لیکن پیکر کی جامع تعریف ان دونوں تصورات کے امتزاج کے بغیر نہیں کی جاسکتی۔ اردو تنقید میں پیکر کے ادبی تصور کی جھلک ”وصف“ ”مصور“ ”ورمحا کات کی تعریفوں میں ملتی ہے۔ وصف کی تعریف یہ ہے کہ ”جو شعر منہ سے نکلتا ہے عالم کلام میں باغ جنت کا پھول بن جاتا ہے یعنی صورت کی ہو بہو تصویر ہو جاتا ہے“۔ اس تعریف میں کسی قدر پیکر کی تعریف کی جھلک ملتی ہے۔ شاعر نے مصوری کی تعریف یہ ہے کہ ”شاعری مصوری ہے“۔ اس تعریف میں مصوری اور شاعری کو ایک دوسرے کا مترادف قرار دیا گیا ہے۔ مصوری مادی اور بصری ہوتی ہے۔ اس لیے جزوی طور پر اس کی تعریف پیکر کے مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ”محاکات کی تعریف یہ ہے کہ ”محاکات کے معنی کسی چیز کی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے“۔ اس محاکات کی

شہ مولوی عبدالرحمان: مرآۃ الشعراء ۱۹۱۶ء، دہلی ص ۱۳۲

شہ عبد الرحمان بخوری، محاسن کلام غائب، ۹۲۵ ع، روزنگ آباد ص ۸ (مبعثاتی)

شہ شبلی نعمانی: شعر محمد زین چہارم، (۱۹۵)، انظم گڑھ ص ۶

تعریف، وصف اور مصوری کی تعریفوں کے مقابلے میں پیکر کی تعریف سے زیادہ قریب ہے۔ کیونکہ اس میں ”چیز اور حالت“ دونوں کی تصویر، آنکھوں میں پھرنے کی شرط ہے۔ درجہ تعریف ”ذہنی پیکریت“ اور ”سائنسی پیکریت“ دونوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ پھر بھی اردو کی کوئی برائی اصطلاح پیکر کے مفہوم کو ادا نہیں کرتی۔

نفسیاتی پیکر مادی ادراک کی ”تخلیق جدید“ ہے جو جذباتی لمحات کے موقعوں پر ذہن میں ابھرتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص کسی مخصوص رنگ کو دیکھتا ہے تو وہ اس رنگ کا ایک مخصوص پیکر اپنے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے۔ چونکہ پیکر کو ایک داخلی کیفیت کی صورت میں محسوس کیا جاتا ہے۔ اس لیے خود پیکر خارجی رنگ کی ثانوی نقل قرار پاتا ہے۔ پیکر محض قوتِ باصرہ کے ذریعہ ہی دماغ میں نہیں ابھرتے بلکہ کل حواس یعنی باصرہ، شامہ، ذائقہ، لامسہ اور سامعہ کے ذریعہ بھی پیدا ہوتے ہیں۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض اوقات پیکر مادی دراک کے بغیر ذہن میں نمودار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً

۱۔ کسی چیز کو کبھی پہلے دیکھا اور وہ فی الوقت سامنے نہ ہو۔ محض یادداشت سے ذہن میں اس کے پیکر کی تخلیق ہوئے۔ — ایسے پیکروں کا تعلق ماضی کی یادداشتوں سے ہوتا ہے۔ اس لیے ایسے پیکروں کو یادداشتی پیکر کہتے ہیں۔

۲۔ بعض اوقات ذہن کسی مخصوص تجربہ پر بالواسطہ مکرر رہتا ہے اور اس کے پیکر تراش رہتا ہے۔

۳۔ تخیل کے ذریعہ ادراک کے نئے مرکبات بنتے رہتے ہیں اور ان مرکبات سے نئے نئے پیکر ابھرتے رہتے ہیں۔

۴۔ ذہن خواب کے عالم میں پیکر تراشی کا عمل کرتا ہے۔

۵۔ بنی کے عالم میں ذہن پیکر تراشی کے نیم شعوری عمل سے گزارتا ہے۔

لسانیاتی پیکریت ان تمام پیکروں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جنہیں زبان اور اس کی مختلف شکلیں ذہن میں پیدا کرتی ہیں۔ الفاظ شاعر کے کُن تجزیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو مادی ادراک کو جگاتے ہیں اور قاری کے تجزیوں کو میدا کرتے ہیں یا حسی تاثرات کو ابھارتے ہیں۔ چونکہ شعر تجزیہ کی خیال اور پیکر کا مرکب ہوتا ہے۔ اس لیے پیکریت میں دونوں چیزیں یعنی خالص پیکر اور خیال و پیکر کے مرکبات شامل ہیں۔ جو چیز پیکر کو قوت و تاثر عطا کرتی ہے وہ پیکر کی صحاکائیت سے زیادہ اس کی ذہنی وقوع پذیری ہے جو مینہات سے متعلق ہوتی ہے۔ مس ڈی (MISS DAWNEY) کا خیال ہے کہ پیکر کو محض مادی اور باہری تصویر کی حیثیت سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ بلکہ اس کو ایسے خیال کے لواذ کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے جس میں ایک قسم کی حسی خصوصیت ہوتی ہو اور مس سپر جیون (MISS SPURGEON) پیکر کی اصطلاح کو تشبیہ استعارہ اور ان کے تمام مرکبات پر ان جیسی چیزوں کے لیے استعمال کرتی ہیں۔ سی۔ ڈی۔ لیوس (C. TAYLOR) کا خیال ہے کہ پیکر نفلوں سے بنی ہوئی تصویر ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے فوگل (FOGEL) پیکر کو "شاعری کے سنی عنصر" قرار دیتا ہے۔ اس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ پیکریت میں محض ذہنی پیکری شامل نہیں جو تو اس خمسریہ دوسرے نفسیاتی رد عمل یا فطری کیفیتوں سے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔ بلکہ اس میں خیال و پیکر کے مرکبات اور الفاظ کی وہ تمام صورتیں شامل ہیں جو پیکر تراشی کرتی ہیں اور اس کی تشکیں میں مدد کرتی ہیں۔ اگرچہ پیکر حسی اور ادراکی ہوتا ہے مگر یہ کسی غیر حسی شے کی نمائندگی کرتا ہے، اور کسی داخلی شے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ ایک وقت ذہنی خاکہ و طلبہ بیانات اور استعارہ کی تمام صورتوں پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ پیکریت کی تمام ضربوں کو میں حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔



ذہنی پیکریت، خالص ذہنی اور وجدانی اور مجرد ہوتی ہے۔ اس لیے اس پر تجزیاتی اور سائنسی انداز سے گفتگو نہیں ہو سکتی۔ ذہنی پیکریت کو لسانی پیکریت کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ذہن کا بنیادی عمل ہی پیکر سازی اور علامت سازی کا عمل ہے۔ اس عمل میں مجرد پیکروں اور علامتوں کو مجازی یا لسانی پیکروں میں تبدیل کرنا شامل بھی ہے۔ اس لیے جدید شاعروں کی پیکریت کا مطالعہ سے ذہنی اور وجدانی پیکریت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

آنگن کی راکھ زخمی آپٹل میں بس گئی جو ٹپے کے ساتھ سرکھٹے پھول پیار کے

(ذریعہ غنا)

ہمارے گھر کی دیواروں پر ناھر ادا سی بال کھوے سو رہی ہے  
وھیان کی سیڑھیوں پر پچھنے پہر کوئی پکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناھر کاظمی)

عذاب بر ہے کہ کھٹے پھول اور بھی ہیں صیبِ وقت سے دستِ خزاں اُٹارتے مجھے  
دریوزہ پیار کی خاطر ہر ایک شاخ پھیلی ہوتی ہے دستِ طلب گار کی طرح

(انور سدید)

وعدے پر تیرے گرد کی تہ ہے جی ہوئی جا لے تے ہوئے میں مرے نشا پر

(صادق)

کتنی یادیں مری پلوں سے لگی روتی ہیں ویش بھری یادوں کے جنگل سے نکالو مجھ کو

(سائل احمد)

نظر میں چھپتے نہ چہروں کے قے آئینے تو وقت مجھ کو کھلی جیروں کا زخم خواں بکھتا  
اقدار کی فصیحوں کو بھر توڑتے ہوئے کچھ ڈس ٹمبر فکر کے ندر تک آسے میں

(نظیر عابدی پوری)

جم گئیں احساس کی مٹی پہ ایسی کائیاں      جی سے دلوں میں سمیٹتی جاتی ہے صینے کی انگ  
چہرے کے گرد ایسا ہے ہار غتاب کا      جیسے بوجھوں کو سمندر کے منہ میں جھاگ  
(کرمت غلی کریمت)

ان اشعار میں آئین کی راگھ کا شمی آپنل میں بسا اور جڑے کے ماتھ پیر کے  
پھولوں کا سوکھن گھر کی دیواروں پر ادا سی کاہل کھوں کر سونا، دھیان کی میڑھیوں پر چپکے سے  
پاؤں دھرن، صلیب وقت سے خود کو اتارنے کی خواہش کرن، ہر شے کا در پوزہ بہار  
کی فطر دست طنب گار کی فرح پھلنا دعدہ پر گرد کی تہر جتنا اور انتظار پر پہلوں کا تہا  
ہوا ہونا، یوں کا پلکوں سے لگ کر رونا، اور شیں بھری یادوں کے جنگل سے نکالنے  
کے لیے چھانا، نظروں میں چہروں کے ٹوٹے آئینوں کا چھینا، اقدار کی فیصلوں کو  
ٹوڑنا، احساس کی مٹی پر کائیاں جتنا اور چودھویں کی چاندنی میں سمندر کے منہ  
میں جھاگ ہونا، اسے استعارے میں، جو ان اشعار کی ”بیکریت“ کی تشکیل کرتے  
ہیں۔ ان اشعار اور ان کے بنیادی پیکروں کے تجزیے سے چند باتیں معلوم  
ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان میں بیشتر ایسے پیکر ہیں جنہیں کوئی ایک نام نہیں دیا جا سکتا  
اگرچہ بنیادی طور پر ان سب میں بصیرت، ”قدر مشترک“ کا کام کرتی ہے، مگر دوسرے  
”حسیاتی“، عناصر بھی شامل ہیں اور مزاج کے اعتبار سے کہیں متحرک، کہیں جامد  
کہیں رنگیں، کہیں یادداشتی اور کہیں بے رنگ بھی ہیں۔ اس طرح یہ بیکریت اپنی جگہ  
واج، شفاف اور وسیلی ہوتے ہوئے بھی کسی قدر پیچیدہ اور گہرا ہے۔ یہ خصوصیت اس میں  
ایک طرت تازگی اور دوسری طرت معنویت کی خصوصیت پیدا کرتی ہے، دوسری  
خصوصیت یہ ہے کہ تمام پیکر اگرچہ گرد و پیش کے ماحول و فطرت نیز مظاہر فطرت  
سے اخذ کیے ہیں مگر یہ شاعر کے ذہنی، وجدانی و حسیاتی تجربوں کے ”نقوش“ کی  
حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ ”نقوش“ کے ذریعے شاعر کے ذہنی اور وجدانی تاثرات تجربے



کی بنیادی خصوصیت تک رسائی ہوجاتی ہے۔ ان اشعار میں سے کسی شعر کو لے لیجئے اور اس کے پیکر کا تجزیہ کر کے شعر کی سینٹ اور ہنٹ نیز پورے تناظر میں دیکھیے تو زمین پر شاعر کے مخصوص تحروں کی گہری مشابہت واقعہ کی طرح کھل جاتی ہیں اور ہر حس "بذہ" اور خیال کے بنیادی آہنگ نیز اس کے ذہنی رنگوں کا احساس اور عرفان ہوتا ہے۔ ایلو غ کی اس منزل میں قاری پر مع مسرت کے ذرا عہ بصیرت حاصل کرتا ہے۔ تنہا ہی خصوصیت ان اشعار کی پیکریت کو کامیاب پیکریت ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔

پیکروں کو ان کے تخلیق کے سرچشموں انداز کے "انداز عمل" کی بنیاد پر لگ بگ نام دیا جاتا ہے۔ بعض پیکر حسی و سادہ ہوتے ہیں۔ اس لیے انھیں خواص خمسہ کی نسبت سے نام دیئے جاتے ہیں۔ مثلاً وہ پیکر جو کسی چیز کا قہ یا حالت کو دیکھنے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس کو بصری پیکر (VISUAL IMAGE) کہتے ہیں۔ وہ پیکر جو کسی چیز کا واقعہ یا حالت کی کھنک سننے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس کو سیکر یا سم (AUDITORY IMAGE) کہتے ہیں۔ اس طرح کسی خوشبو سے جو پیکر ابھرتا ہے وہ پیکر شامہ (OFACTORY IMAGE) کہلاتا ہے۔ ذائقہ تو پیکر ابھرتا ہے وہ پیکر ذائقہ (TACTILE IMAGE) کہلاتا ہے۔ کسی چیز کو چھونے سے جو پیکر بنتا ہے۔ اس کو کسی پیکر کہتے ہیں۔ چونکہ قوت بصریت سے ہم ہر چیز کو دیکھ سکتے ہیں اور اس کے پیکر کو زیادہ بہتر صورت میں ذہن میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ اس لیے سب سے زیادہ طاقت ور بصری پیکر ہوتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے حواس سے متعلق پیکر آتے ہیں۔ ان پیکروں کے عداوہ اور قسم کے پیکر بھی ہوتے ہیں۔ احساس سردت سے ہم گرم چیزوں کا احساس کرتے ہیں اور ذہن میں حرارتی پیکر (THERMAL IMAGE) بتا لیتے ہیں۔ احساس سردت سے سرد اشیاء کا احساس کرتے ہیں اور ذہن میں پیکر

بناتے ہیں۔ ایسے میکروں کو برورڈی میکر (HORIZONTAL IMAGE) کہتے ہیں۔  
 احساس حرکت سے ہم ذہن میں مختلف قسم کی حیثیتوں کے میکرو بناتے ہیں جنہیں  
 متحرک پیکر (LEITPASTIC IMAGE) کہتے ہیں۔ اس طرح ایک احساس  
 استفراق بھی ہے اس قوت سے ہم کسی تخلیق کے حسن میں محو ہو جاتے ہیں اور محویت  
 کے عالم میں استفراقی پیکر (DYNAMIC IMAGE) کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ  
 ایک احساس رنگ بھی ہے جس کے ذریعہ ہم کسی چیز کو ایک حواس سے دوسرے حواس  
 کی طرف منتقل کر دیتے ہیں مثلاً کسی آواز کو سن کر ذہن کسی رنگ کی طرف منتقل ہو جاتا  
 ہے اور اس کے رنگ کا پیکر بنالیتا ہے۔ اسی صورت میں ذہن آواز کو رنگ کی  
 صورت میں تبدیل کر کے محفوظ کر لیتا ہے مثلاً اس سن کی آواز سن کر ہم ساز کی  
 طرف متوجہ نہ ہوں بلکہ اس کی ساخت اور اس کے رنگ کی طرف ذہن منتقل  
 ہو جاتے۔ اس کیفیت کو رنگین سماعت یا لوانی سامعہ کان مسموعہ کہا جاسکتا ہے  
 اور یہ کیفیت دو مختلف حواسوں کے، سمعہ و بصر کے درمیان برپا ہوتی ہے۔  
 میکروں کی تقسیم دوسری طرح بھی کی جاسکتی ہے مثلاً اگر پیکر ذہن میں  
 متحرک ہو یا احساس حرکت پیدا کرتا ہو تو اس کو متحرک پیکریت  
 (DYNAMIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ اس کے برعکس قدامت اور پختگی  
 ہو تو جامد پیکریت (STATIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ اگر پیکر رنگ برنگ  
 ہوں تو اس کو رنگین پیکریت (COLORIMAGERY) اور بے رنگ  
 ہوں تو بے رنگ پیکریت (ACHROMATIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ اس  
 کے علاوہ بعض پیکر اپنی تخلیق اور تلازمات کے نقطہ نظر سے بالکل آزاد ہوتے  
 ہیں اور کسی نظم میں ایک دوسرے سے ظاہری ربط نہیں رکھتے انہیں آزاد  
 پیکریت (FREE IMAGERY) کہا جاتا ہے۔ اس کے برعکس محصور

پیکریت (TIED IMAGERY) اس وقت نمودار ہوتی ہے جب قاری محبت کے عالم میں مطالعہ کرتا ہے اور ذہن میں یکے بعد دیگرے پیکروں کے سلسلے بنتے چلے جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے مل کر گھٹی تہ بندیتے ہیں جن پیکروں کا تعلق ماضی کی یادوں سے ہے۔ انھیں یادداشتی پیکر (MEMORY IMAGE) اور جن کا تعلق مستقبل سے ہے انھیں تخیلی پیکر (FANCY IMAGE) کا نام دیا جاتا ہے۔ ماہرین نفسیات نئے پیکروں کی اور بھی قسمیں بناتی ہیں مثلاً کسی پیکر کا تجربہ اس قدر شدید انداز میں ہو کہ ہم اس کو اصلی محسوس کرنے لگیں تو اس کو باشعور وہی پیکریت (FIDETIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ جب اس پیکر پر حقیقت کا گمان گزرنے لگے تو اس کو وہی پیکریت (HALLUCINATORY IMAGERY) کہتے ہیں اور جب غنودگی کے عالم میں کوئی پیکر نظر آئے تو اس کو ”مضموعی نورمی پیکریت“ (HYPNOCOPIC) کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ جدید غزل کے پیکروں کا تجزیہ دیکھیے۔

بصری پیکر :-

اب بھی ہر گھر کے کالک لگے طاق پر میرے بوسوں کی پرچھائیاں ثبت ہیں  
ایک دیا ہوں میں یادوں بھری رات کا امت جلد دہواؤں گے رخ پر مجھے  
(نشر فائز)

گم کے کالک لگے طاق پر میرے بوسوں کی پرچھائیاں ثبت ہونا  
یادوں بھری رات کا دیا ہونا

سماعی پیکر :-

یہ میری ذمت ہے کہ کوئی گونجا کھنڈہ اپنی صد پہر آپ ہی پاگل ہوا ہوں میں  
دس ہونے لگا

لہجہ کی پکیر :-

اسخبری بیرے کی ٹنڈی راہ کا ہونٹوں پر ہونا

یہ کس نے چھین دیے مجھ سے خوشبوؤں کے مکان  
یہ کون دشت کی دیوار کر گیا مجھ کو  
(الترغیب للقرآن)

خوشبوؤں کے ملا تلوں کا پسینہ  
دشت کی دیو رکھ جانا

خوشبو کی کھوکھلی زنجیر کا دھرا رہتا  
رنگ سے خوشبو میں کراڑ جانا

میکرو و الفس :-

ہو توں پر ہاگ اٹھا تھا سرے خون کا ذائقہ  
لہت بڑی عجیب تھی مہر کی پیب سے میں  
ہو توں پر خون کے ذائقہ کا ہاگ اٹھا  
رحمت اللہ علیہ

مصر کی دینا میں کی لذت کا عجیب احساس ہوتا

## رنگین پیکر۔

مرتبہ گیا بخود میں اچالے کا سرخ پھول      تاروں بھر بہ کھیت بھی بنجر لگا مجھے

(شکیب بٹالی)

سنہری پھلیاں، دل میں کوند جاتی ہیں      بدن ری ہے جو بندش میں بھی قبا سے ریے  
سیاہ رات کے سر پر سفید پھول کھلا      روایتوں میں بڑی بیج دار جدت ہے

(یشیر پیدل)

چہرہ دل پر ہم رہی ہیں تجریرِ بروت کی نہیں      بے دست دریا میں شعلہٴ انفساں بھی نہیں

(دماغی کشمیری)

ساعتِ دل کے ضیا ساز فرشتے      رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے  
کوئی بھولی ہوئی شے طاق ہر منظر پر کھٹی تھی      ستارے چھت پر رکھے تھے شکنِ ستر پر رکھتی تھی

(ربانی)

میری چپکے بھی صداؤں کی شعاعیں نکلیں      ایسے لہجے کی تپسا کی دیمک ہے مجھ میں

(اس بزمِ سخن)

دل میں جو چٹکیاں سی لیتا ہے      یہ سیہ سر دہا تھ کس کا ہے

(محمود سعیدی)

اُجالے کا سرخ پھول، تاروں بھرے کھیت کا بنجر ہونا، سنہری پھسیوں کا کوندنا  
سیاہ رات کے سر پر سفید پھول کا کھلنا، چہرہ دل پر بروت کی تہوں کا جمن، شعلہٴ انفساں  
کلبے دست و پا ہونا، ساعتِ اول کا ضیا ساز فرشتہ، رنگوں کی سواری کا نکلنا،  
بھولی ہوئی شے کا ہر منظر کے طاق پر رکھا ہوا ہونا، ستاروں کا چھت پر لڑنے کا  
بستر پر رکھا ہوا ہونا، چپکے صداؤں کی شعاعوں کا کھلنا، بچے کی تپسا کی دیمک  
سیہ سر دہا تھ کا دل میں چٹکیاں لیتا۔

## بے رنگ پیکر :

نکل پڑی بیساقی قبیل میں : پانچویں شریک  
کہیں یہاں سے بس ک بات موزجنگ ہے  
(خدیجہ شہیر)

ہر ایک سمت ہی دیوار آب تھی اس کے  
مگر نہ دیکھے یہ نہ دیکھے یہ مس لگا  
بیس کی کہنیں صیبر میں جھانٹ کر پھر  
قدم قدم پہ ک ندرہ سراب تھا آگے  
(رفیق الشاہ)

پہنچ گیا ہوں زمان مکان کے بے رنگ  
میری ان مجھے الزم نارہانی نہ دے  
سانہ بھی اک رز کر جاؤں گا  
وقت کی پانگی سے تر جاؤں گا  
(منظہر نام)

ہانسی شکر کوں کا قہ قب میں نکل پڑنا، درواز آب یقین کی کہنیں، ندھا  
سراب، زمان و مکان کا لہا، وقت کی پانگی سے اترنا۔  
متحرک پیکر

ترے خطوں کی لکیروں سے اس بھی اٹھتی ہے  
پک، دھکتی ہوئی، نگلیاں چلانے کی  
کھل گئی تھی آنکھوں میں سائے دل کی کٹا  
ایک کاغذ سا ہوا میں دیر تک اڑتا رہا  
(رحیل کرشن اشک)

بدن کی درواز پر رواں ہیں اداس لمحے کہ چوٹیاں ہیں  
(کرشن ترپن)

خطوں کی لکیروں سے انگلیاں چلانے کی دمک کا اٹھنا، آنکھوں میں دل  
کی کتاب کا کھلنا، کاغذ کا ہوا میں لہرانا، اداس محو کا بدن پر چوٹیوں کی طرح  
رنگنا۔

## جامد پیکر :-

جھیلوں کے آس پاس تھے خیمے سکوت کے ہنگامہ حیات تو آپ رواں میں تھے

(حسنِ نعیم)

اوس کی بوندوں میں بکھرا ہوا مسطر جیسے سب کا اس دور میں یہ جان ہے میرا ہی نہیں

(شکیب جیلانی)

آبِ ہر کھنڈے پر توں بکھی خوبوں میں ملیں جس دن کھنڈے پھول کتابوں میں ملیں

دن کے ڈھلے ہی اجڑ جاتی ہیں آنکھیں ایسے تیس طرح شام کو بازار کسی گاولوں میں

(حافظ اقبال)

جھیلوں کے پاس سکوت کے خیمے اوس کی بوندوں کا بکھرا ہوا منظر، سو کے ہوئے پھول، بڑی آنکھیں اور شام کے وقت گاول کا بازار۔

آتشیں پیکر :-

خود شید کی صلیب نے روشن کیا مجھے میں دشتِ تیرگی میں مگر ابرو سے تھا

پنہار شاخ، زرد نگار دھوپِ بزمِ سر پہ تھی غبارِ بامِ دہر بہت زمینِ تخت ہو گئی

(زبیب غوری)

میلوں تک تھی پھیلی ہوئی روپہر کی قاش سینے میں بسکرتوں صدیوں کی پیاس تھی

(وزیر گیلانی)

چندر اکھ ہو کے کھک نا ہے راہ میں حلقہ آتش ہر دل سے اسی سوال مجھے بھی دیکھ

(ذکیب جیلانی)

خود شید کی صلیب، پنہار شاخ، زرد نگار دھوپ، روپہر کی قاش بجتے ہوئے سروں آڑنا،

برودتی پیکر :-

جسم سے ہٹا نہ سکے، ہلی کی بٹ جس کی تلوں میں خوب بڑے، ہٹا نہ سکے

(رباطی)

ہاتھ جو کچھ سے بڑھتی تھی وہی پرچھا نہیں لاک کے سوجاتی ہے راقوں کو سر سے سینے سے  
(خلیل الرحمن غلامی)

آنسوؤں سے کوئی آواز کو نسبت نہ سہی بھیلکتی بلکہ تیرے ٹوکھ اور بکھرنا ہے  
(جمال سیالوی)

یہ رب بھی ترسے گا، یہ کیوں گھٹنے کی مٹی لگاؤں میں خوش ہوش تا بہرہ بھی نہ تھا  
(اشکلیب بلالی)

کائنات کی بروت کا جسم چٹنا ہاتھ بھرتی مٹی پر چھو بیٹا، آنسوؤں سے بھیلکتی  
موتی آواز کا ٹکھنا، بروت سا پھر پرچھٹنا۔

ان اشعار کے پیکروں کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے جدید شاعروں  
نے پیکروں کو حسن، شادابی اور خلائی کے ساتھ برتا ہے جس سے ان کے مطلوب  
میں تازگی، بیان میں حسن اور معنویت کا اضافہ ہوا ہے اور نئی تجربوں، وجدانی،  
بصیرت، خارجی و باؤنیز نے جنسی، جذباتی اور روحانی کرب و کیف کی بحیثیگی  
کو فنکاری سے نمایاں کیا ہے۔ جدید غزروں کے پیکر خیاں کو محسوس کرنے اور پھر  
اس کو بیان کرنے میں مدد کرتے ہیں جو پیکر زندگی سے گہرا ربط رکھتا ہے وہ شاعری  
میں زندگی کی نئی توانائی اور تازگی پیدا کرتا ہے جو پیکر کے دماغ پر ہوتے ہیں خارجی  
اور داخلی۔ پیکر کے خارجی عناصر بھی جذبات سے مملو ہوتے ہیں۔ پیکر میں آہنگ  
کی روح بھی شامل ہوتی ہے۔ اس لیے ایک عمدہ پیکر چونکا نے کا کام کرتا ہے اور  
جب تک سمجھ میں نہیں آجاتا، مبالغہ آمیز معلوم ہوتا ہے۔

نظم یا شعر میں ایک پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر اس کے گرد اس  
انداز سے جمع ہو جاتے ہیں کہ بنیادی پیکر کی خصوصیت کو نمایاں کرتے ہیں گویا ایک  
پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر کی خصوصیات کو نمایاں کرتے ہیں۔ گویا



ایک پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر ثانوی، لیکن یہ ثانوی پیکر اپنی انفرادیت  
کو بنیادی پیکر کی اختیادیت میں تحسین کر کے نظم کی راضی فضا کی وحدت میں اضافہ  
کرتے ہیں۔ بعض نظموں یا غزل کے شعروں میں پیکروں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ یک  
پیکر دوسرے پیکروں سے اشتراک عمل کرتا اور کل نظم کی وحدت اور تشکیل میں  
مددگار ہوتا ہے۔ ایسے تمام پیکر یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان میں سے  
نثر ایک کو بھی نظر انداز کر دیا جائے تو نظم کے مفہوم کی گہرائی وسعت و رنگ پر  
شائبہ ہے، کبھی کبھی ایک پیکر دوسرے پیکر سے متضاد ہوتا ہے اور ایک دوسرے سے تعلق نہیں  
رکھتا۔ ۔ ۔ ۔ بظاہر ان میں کوئی ربط نہیں ہوتا مگر ان میں ایک معنوی ربط ضرور  
ہوتا ہے جو خیالی جذبہ کے دائرہ اختیار سے وابستہ ہوتا ہے۔ جدید غزل کی پیکریت  
اس لیے صورت حال بہت واضح ہے۔ مختصر یہ کہ :

عظمیٰ شہر میں ایک بیہوش پیکر پڑا ہے زرد و سرسبز پیکر ہادی حشیت

کہتے ہیں

۱۔ پیکروں کا نگار سنا سنا ہوتا ہے جو ایک دوسرے سے وابستہ ہوتا ہے۔  
۲۔ آواز و پیکریت جس میں ایک پیکر دوسرے سے وابستہ نہیں ہوتا مگر معنوی  
رشتوں سے مربوط ہوتا ہے۔

بعض شاعر یک متعین پیکر کو ایک نظم میں مختلف نظموں میں بار بار استعمال کرتے ہیں۔ شاعر کا یہ انتخاب اور استعمال اس کے فنی لہجہ کی تجربہ کی علامت ہے۔ یہاں پہلے پیکروں کے انتخاب کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ پیکر کی تلاش محض رائے کش کے لیے کی جائے، یہ مصنوعی پیکریت ہوتی ہے، دوسرے یہ کہ پیکر خود بخود شاعر کی تجربے کے لہجے سے نمودار ہو۔ یہ اصل کامیاب پیکریت ہے۔ پیکر کی کامیابی اور عمدگی کا انحصار اس بات پر ہے کہ پیکر کتنا واضح روشن اور نمایاں ہے اور معانی

کی ترسیل میں کتنا موثر ہے۔ بہت مبہم پیکر معافی کی ترسیل میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔ کامیاب پیکر قاری یا سامع کے ذہن پر تصویروں کے جلوؤں کی نقاب کشائی کے ساتھ تلازموں کی غلطی نفس کی تشکیل کرتا ہے اور بیک وقت معافی کی دہشت سی تہوں کو کھولتا ہے۔ اس تجزیہ کا حاصل یہ ہے کہ ۱۔ جدید غزل کی پیکریت قدیم غزل کی مخصوص پیکر تراشی سے متماثل ہے۔ مگر یہ قدیم روایت کا تخلیقی اظہار ہے۔

۲۔ جدید اردو شاعروں نے حیاتی اور دیگر طریقوں سے پیکر تراشی کی بے یکن آن کے یہاں زیادہ تر بصری پیکر ہیں۔

۳۔ جدید شاعروں کے یہاں اکہری پیکریت کم اور جمیدہ پیکریت زیادہ ہے ایک ہی شعر میں مختلف اور متضاد پیکروں نیز پیکر درپیکر کی خصوصیت نظر آتی ہے۔

۴۔ جدید غزل کی پیکریت، اپنے تصویری حسن، درخشاں کی ندرت اور تلازموں کی فضا سے معنویت میں اضافہ کرتی ہے۔

۵۔ جدید غزل کے پیکر اس دور کے تہذیبی، معاشرتی حالات کا نتیجہ ہیں۔

۶۔ یہ پیکریت، انسانی ذہن، نفسیات اور داخلیت کی ان خصوصیات کی نشانی گری کرتی ہے جو آج کے دور کا مقدر ہے۔

علامت نگاری | علامت کی اصطلاح محض ادب کے مخصوص نہیں بلکہ منطق، فلسفہ، علم، بحساب،

درمیان، فنون لطیفہ، علم معانی اور دوسرے فنون کی مشترکہ اصطلاح ہے۔ علامت کا مفہوم تمام علوم و فنون میں جابجا ملتا ہے۔ مگر مذہبی علامت اور

ادبی علامت کا مفہوم متا جلتا ہے۔ اس کے علاوہ تمام علوم و فنون میں علامت کا یہ مفہوم قدر مشترک ہے کہ علامت ایک ایسی چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی کرتی ہے یا کسی دوسری چیز کا اظہار کرتی ہے۔ اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ سچی علامت بن کر مخصوص چیز عالمگیر چیز کی نمائندگی کرتی ہے یا اس کا حوالہ دیتی ہے۔ ادبی علامت ایک ایسی طرح پیش کش ہے جس میں ایک مادی چیز ملازمات کو پیدا کر کے غیر مادی، مادیائی تختی، ویدائی اشیاء و احوال کا مفہوم دلا کرتی ہے۔ اس طرح علامت میں ابنا گل ذہنی مواد یعنی تصور خیال اور پیکر بھی شامل ہے جس کی طرف علامت اشارہ کرتی ہے۔ دراصل علامت کسی چیز یا خیال کے عکس وہ کسی اور مادیاتی بات کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ یہ معنویت کی ایسی سطح سامنے لاتی ہے جس کو عام الفاظ اپنی گرفت میں لے سکتے تھے ہیں۔ علامت شاعری میں بہت اہم رول ادا کرتی ہے۔ یہ موضوع کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے۔ موضوع کو قابل قبول بناتی ہے۔ اگر موضوع سے گریز بھی کرتی ہے تو اس کے نئے امکانات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ ذہن میں سوئے ہوئے تجربوں کو بیدار کرتی ہے۔ تلازموں کی تقابلی فہم کو جبکہ کر معانی کی جلد گری کرتی ہے اور سب سے آخر میں یہ شعر کی راسخ بھی کرتی ہے۔ کو ترجیح کے خیال میں شعری علامت ایک ایسا شفاف شیشہ ہے کہ جس میں مخصوص چیز منفرد اور عام چیز خاص نظر آتی ہے۔ یہ اپنی اس خصوصیت کے ذریعہ، مادیاتی کیفیت کو مادی بنا دیتی ہے۔

علامت در نشان میں فرق ہے۔ یک نشان کو دوسرے نشان سے بدل جا سکتا ہے۔ مگر ایک علامت کو دوسری علامت سے تبدیل نہیں کیا جاسکتا۔ علامت اپنی جگہ قائم بالذات ہوتی ہے۔ لہذا رکے ہیں اس کا



استعمال ہوتا ہے تو اس کے بعض تلامذی رشتوں کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس لیے ہر شاعر کے یہاں ابتداءً استعاروں یا پیکروں کا استعمال ہوتا ہے۔ لیکن بعد میں وہ استعارے اور پیکر مخصوص تلامذات کو بیدار کرنے کی صلاحیت کی وجہ سے علامت بن جاتے ہیں۔ ڈیویو بی۔ ایس (۱۹۷۵ء) نے شیلی کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہر شخص شاعری میں ایسے پیکروں کو تلاش کر سکتا ہے جن میں علامتی خصوصیت نہیں ہوتی، درہمیت سے ایسے پیکر بھی تلاش کر سکتا ہے جن میں علامتی خصوصیت ہوتی ہے جیسے جیسے زمانہ گزرتا ہے وہ ان پیکروں کو زیادہ شعوری طور پر علامتی مقصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔

کسی فنکار کے یہاں بعض پیکر تعین ہوتا ہے۔ اس کا استعمال بار بار ہوتا ہے یا یہ کسی نظم میں کئی بار استعمال ہوتا ہے یا کسی نظم میں بنیادی اور کلیدی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور دوسرے پیکروں کو اپنی خصوصیات کی تکمیل یا توسیع کے لیے بنے گرد جمع کر لیتا ہے۔ اس میں بھی علامتی جھلک پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض خصوصیات سے اس کی شناخت کی جا سکتی ہے مثلاً :

۱۔ پیکر کو جس چیز کی علامت بتایا ہے۔ پیکر اور اس چیز کی نوعیت واضح

ہونی چاہیے۔

۲۔ اور پیکر محض لغوی معنی کی ترسیل نہ کرتا ہو بلکہ میا زری سفا مہیم کا انعکاس

بھی کرتا ہو۔

۳۔ پیکر کے محض تلامذات کا دیا وراثہ شدید ہو کہ اس کی علامتی تشریح

کی ضرورت محسوس ہو۔

لیکن جب پیکر اپنے لغوی معانی کھودیتا ہے اور محض تلامذی معانی کی

ترسیل کرتا ہے اس وقت پیکر خالص علامت کی سطح پر آ جاتا ہے۔ پیکروں کے

علامتی حیثیت اختیار کرنے کے عمل اور وجوہ کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ :-

۱۔ شاعروں کے یہاں پیکریت کا سرچشمہ کیا ہے۔ کیا شاعر نے علامتوں کو فطرت اور مظاہر فطرت سے خذ کیا ہے یا تاریخی ریخت سے استفادہ کیا ہے یا سلا متوں کوٹے میگزینوں سے، خود ملزومی طاقت سے حاصل کیا ہے۔

۲۔ مختلف شاعروں کی پیکریت کا معیار کیا ہے۔ کیا شاعروں نے پیکروں کے ذریعہ سچے تجربوں کی ترسیل کی ہے یا محض کسی خوب و بدانی حاست یا تخیلی فضا کی عکاسی کی ہے۔

۳۔ ان شاعروں کا انداز پیش کش کیا ہے، جس میں پیکروں نے علامتی حیثیت اختیار کی ہے۔ اس سلسلے میں یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ کیا یہ عمل جتنا ہی لاشعور کے زیر اثر ہوا ہے۔ یا مخصوص تاریخی روایات کے تحت ہوا ہے۔ یاد، خلی رشتوں کے تحت پیکروں کو علامتی طاقت حاصل ہوئی ہے یا شاعر نے کوئی مخصوص فنی طریقہ کار اپنایا ہے یا شاعر نے چند چیزوں کو ملا کر ایک نیا مرکب بنالیا ہے۔ علامت محض پیکر کی صورت میں ہی نمایاں نہیں ہوتی بلکہ شعروں، تشبیہوں، تمثیلوں، تشخص (PERSONIFICATION)

کے انداز میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح علامت کا ظہور استعاروں، تشبیہوں، پیکروں اور بے جان چیزوں میں جاندار چیزوں کی صفات کی صورت میں ہوتا ہے۔ دراصل علامت کا عمل ایک پیچیدہ عمل ہے اس کا ظہور بھی پیچیدہ انداز میں ہوتا ہے۔ استعارے، پیکر، تشبیہیں، تجسیم حیاتیات (ANIMISM)، اور تمثیل ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہیں اور محض اپنے طرز عمل، اور مقصد سے پہچانے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ



دھوپ کے ٹہر کا ڈر ہے تو دیا رُشپ ہے      سر پہ نہ کوئی پرچھا نہیں لگتی کیوں ہے  
(شہزاد)

اے صیف ایہ روز بتر سے بعد      اک گھن سایہ شجر سے نکلا  
(باکی)

چاندنی جھانکتی ہے گلیوں سے      کوئی سایہ مکان سے نکلا  
(شکیب جلالی)

ان اشعار میں ”آگ“، ”دھوپ“، ”اور“، ”سایہ“، ”نیاری“ اور ”استوار“  
ہیں۔ گراں کا نفسیاتی شعری اور لسانی عمل انہیں علامت بنانے کے لیے کافی  
ہے۔ ان علامتوں کے تجزیے سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ جدید اردو  
شاعروں نے بیشتر علامتیں فطرت اور مرقعہ برقعہ سے، درخارجی دنیا سے اخذ  
کی ہیں۔ جس کی مثال ”آگ“، ”دھوپ“، ”ورسیر“ ہے۔ دوسری بات یہ کہ  
علامت اور پیکر کے تعلق کی نوعیت واضح ہے۔ مثلاً ظفر اقبال کے شعری کو  
لے لیجئے یہاں ”آگ“، ”جنگ“ کی علامت ہے۔ اور نیاری کی طرح ”استوار“  
ہے۔ ”آگ“ اور ”جنگ“ میں جو تباہی، استحصال، زریان جسم و جان اور کرب و ناز  
ہو، ناک منظر کا باطنی اور ظاہری ربط ہے۔ اس کی طرف اشارہ کرنے کی  
ضرورت نہیں۔ تیسری بات یہ کہ علامتیں گہرے سماجی شعور کا انفرادی  
اور، لیاقتی ظہار ہیں۔ اس دور کے شاعر سماں زمینی و بابر اور خارجی  
پیرہ بستیوں سے جو نفسیاتی، ذہنی و روحانی کیفیات پیدا ہوئی ہیں بلاشبہ  
انہیں ہی ہر کر رہی ہیں۔ اور اپنے تمل زموں کے ذریعہ، شعور میں سمیٹ کر  
جتنی بھی شعور کی یہی ہی کیفیات کو مید کر کے فن پر جمیدہ کیفیات  
کا منظر نامہ پیش کر رہی ہیں۔



علامتیں کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ بعض علامتیں قدیم ہوتی ہیں اور بعض جدید۔ قدیم وہ علامتیں ہوتی ہیں جو شاعری میں ایک طویل روایت سے وابستہ ہوتی ہیں۔ ان کو روایتی علامتیں بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ دو طرح استعمال ہوتی ہیں۔ (الف) قدیم علامت قدیم مفہوم ہیں۔ (ب) قدیم علامت جدید مفہوم ہیں۔ اس طرح بعض علامتیں فطرت منطابہ فطرت اور عناصر فطرت سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ ان کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ اکثر شعرا نے ایسی ہی علامتوں کو استعمال کیا ہے۔ اس لیے انہیں فطری علامتیں کہتے ہیں۔ فطرت سے علامت اخذ کرنے کے سلسلے میں بڑی طرح استفادہ نہیں کیا گیا ہے۔ ابھی تک بے شمار عناصر و مظاہر ایسے ہیں جنہیں کامیاب علامت کے طور پر تاجا یا سکتا ہے۔ یہ علامتیں عام فہم مانوس اور مقبول ہوتی ہیں۔ علامتوں کی ایک دوسری قسم نخی اشاریت ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے کسی نئے لفظ یا لفظی صورت کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے اور اس کا رشتہ علامتوں کی روایت سے نہیں ہوتا تو اس کو نخی علامت کہتے ہیں۔ نخی اشاریت میں ذاتی مفہوم کو ذاتی علامت کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے شاعر کی نخی زندگی سے واقفیت کی ضرورت ہوتی ہے اور شاعر کی نفسیات، درخت نظر کی روشنی میں ایسی علامتوں کے تلامذہ مول کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں تو ایسی نخی علامتیں سمجھ میں آتی ہیں۔ اگر مضمون شاعر فن البطن شعر کے مصداق ہیں تو ایسی علامتیں پیکار ہیں۔ کیونکہ شعری علامت قاری کے شعور پر اثر انداز ہونے اور اس کو شعر کے لامحدود تجربے میں شریک کرنے کی صلاحیت سے پہچانی جاتی ہے جس کی یہ ترسیل کرتی ہے۔

جدید شاعروں نے تدریجاً علامتوں کی تجدید بھی کی ہے۔ خود سب کی  
 گل، پیمانہ شیرہ الف کونئی تخلیقی بصیرت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ انھوں نے نئی علامتیں  
 بھی وضع کی ہیں جیسے ترقی پسند شاعروں نے ”صبح“، ”سورج“، ”رات“ اور  
 ”ہاتھ“ وغیرہ کی بنیاد، فوراً علامتوں سے کام لیا ہے۔ فیض، حدیف، سردار  
 جعفری، جاں نثار، خیر، معین، حسن جذبی اور محرقہ سلطان پوری کے یہاں  
 یہ علامتیں دیکھ کر انداز میں نظر آتی ہیں۔ جدید شاعروں نے جدید علامتیں  
 استعمال کرنے میں ایک نئی تخلیقی توانائی کا ثبوت دیا ہے اور انھوں نے تہہ نشین  
 نباتات اور حیوانات کی ماوس دنیہ سے علامتیں افروز کی ہیں۔ ان میں بعض  
 علامتوں پر بھی علامتوں کا گمان ہوتا ہے۔ مگر ان علامتوں کے تلامذہ شقوں  
 کی گہری سخت نہیں ہیں بلکہ ذہن پر اپنے معانی اور اس کے متعلقات کا اظہار  
 کرتی ہیں۔ مثلاً

ذبح کرنے پر شہر بیدار میں جب بھی حوروں کے جھنگلی کبوتر بچھے  
 اپنے ہی خون سے صبح لٹھڑا اٹا خرشبوڑوں سے بھرا میرا بستر مجھے  
 (نشری نقاہی)

یاد کی برت پوڑ چوٹی پر اک گھبرای اداس سے مٹھی ہے  
 ایک بلی سفید چوہے کا دھوپ میں بیٹھ کر بدن چائے  
 (بشیر بیدار)

تلیاں ہیں یہ ملاقات کی رنگیں گھڑیاں  
 میرے خیال کے جگنو بھی ساتھ چھوڑ گئے  
 آسمان دل کا پڑا ہے کہہ سے خالی  
 زخمی یادوں کے کبوتر می اڑاؤں  
 (مختار سیدی)

تنہائیوں کے جسم سے لپٹے ہوئے تھے نہایت  
لیکن عجیب سانپ کرتی کاٹھا نہ تھی

(سائل احمد)

ن اشہد میں "جنگلی کیوٹر"، "گھری"، "بلی"، "چوسہ"، "تلیاں"، "ہنگو"،  
"کیوٹر"، "سانپ" کی علامتیں عالم حیوانات سے ماخوذ ہیں جو اپنے علامتی مبالغہ  
و سباق کے ساتھ شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت کو اپنے تمام لازمی رشتوں  
کے ساتھ اہام کپور سے میں نمایاں کرتی ہیں۔

یسویں صدی کے نصف پہلے نہ صرف نثری روایتی علامتوں کی تجدید ہوئی ہے بلکہ  
نئی علامتوں کے امکانات کو بھی دریافت کیا گیا ہے اور نئے سرے سے  
علم الاعنام، تہذیب اور مذہب سے استفادہ کا رجحان بڑھ رہا ہے۔ اس دور  
میں علامتوں کے مقصد اور اندازِ عمل کے بارے میں بھی اختلاف ہے، اشاریت  
کے نظریات بنیادی طور پر ادب کے دوسرے نظریات کے تحت نشوونما پاتے  
ہیں۔ جب تک ان تمام ادبی نظریات اور علامتی نظریات کوئی من لاشین نہ کی  
جائے اور ان کے منطقی نتائج کو سامنے نہ رکھا جائے اس وقت تک اشاریت  
کے تصورات کو واضح نہیں کیا جاسکتا۔ بذاتِ خود علامت، ایک عجیب شے  
ہے۔ اس لیے ہر نظم میں شاعر کے یہاں اس کے وہی معنی سمجھنے اور بیان کرنے  
چاہئیں جو شاعر کا مقصود ہوں۔ در نہ بہکنے اور ہر کانے کا خطر ہے۔ ذیل میں  
چند امور کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے جن سے علامت کے مقصد و عمل پر روشنی پڑتی ہے۔  
۱۔ اگر اشاریت کسی ایسی چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے جو دوسری چیز کے  
یہ مخصوص ہوتی ہے اس کے مخصوص معنی اس خاکہ کے مطابق تبدیل ہوں گے  
جس میں اس کے رشتہ کا تعین کیا گیا ہے۔

۲۔ جب نظم میں علامت ظاہری معنی کے علاوہ کسی اور چیز کی طرف اشارہ



پرندہ شہروں سے شب کو گزرنے والے تھے کہ تھا اس نے سمندر پہنچنے والے تھے

(عابدی کا شعری)

وزیر، غاکار، خمی پرند، اور گھائل پرندہ - شکیب جلالی کا ابو میں تر پرندہ ،  
عقیق اللہ کا کاچ کا پرندہ ، ساحل احمد کا پرندہ اور عابدی کا شعری کا ارتا ہوا  
پرندہ ۔ ایسی علامتیں ہیں جو ایک طرف شاعر کے مخصوص رجحان فکر و احساس کی  
نمائندگی کرتی ہیں اور دوسری طرف ایک خاص سماجی شعور کے ساتھ شاعر  
کے منفرد تخلیقی تجربے کو اپنے تئاز میں سے زبان پر افشاں کرتی ہیں ۔

مختصراً یہ کہ ہر اردو شاعری میں زبان کی معیار بندی کے  
رجحان سے قطع نظر زبان کے تخلیقی استعمال کا جو رجحان شروع ہوا تھا اور جسے  
میں نے محازی زبان کے انفرادی استعمال یا لسانی تجربے سے تعبیر کیا ہے ۔  
وہ لفظ کے تخلیقی استعمال کے ساتھ استعارہ سازی ، پیکر تراشی اور علامت  
نگاری سے گزرتا ہوا تخلیقی حرکیت تک آ پہنچا ہے ۔ اس سلسلے میں شعری  
جمالیات کے اس سفر میں ترقی پسند شاعروں کے یہاں جو تازگی نظر آتی ہے  
اب تک اس کی طرف فاضل خواہ توجہ نہیں دی گئی ۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ جدید  
شاعروں نے لسانی تجربے کو تخلیقی حرکیت بنانے میں اپنی بے پناہ تخلیقی قوتوں  
اور صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے ۔ یہ شعری جمالیات کا ایک ایسا سفر ہے جس  
کی رفتار اگرچہ عصر اصلاح میں دھیمی دھیمی مگر ترقی پسند شاعروں نے اس کو تیز  
اور جدید دور کے شاعروں نے تیز سے تیز کر دیا ۔ جس کا رخ تعلیم سے مخصوص کی طرت  
سے ۔ یہ سفر اپنی شعری انفرادیت کی تشکیل اور تکمیل کے لیے چلی رہی ہے گا ۔



# نثری نظم

## شعریت سے نثریت تک

اردو شاعری کسی ٹھہرے ہوئے تالاب کی طرح نہیں بلکہ ایک بہنے والا دریا  
 کا طرح ہے جس میں روانی کے ساتھ ساتھ تجربوں کی لہریں اٹھتی رہتی ہیں۔ اردو  
 شاعری میں اب تک جو تجربے ہوئے ہیں انھیں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا  
 ہے۔ ایک وہ تجربے جو ہندی نوک گیت اور مرثیہ جی زبانوں کے اثر سے ہوئے  
 ہیں ان میں نوک گیتوں کی دھڑول اور ہنگامی شاعری کے مخصوص آہنگ کے  
 تجربوں کے ساتھ، اردو شاعری میں چھند، مثلاً دریا، سدا، سرسی اور ہر گیت کا وغیرہ  
 برتنے گئے۔ دوسرے وہ تجربے جو مغرب کے زیر اثر ہوئے۔ ان میں معراج، نظم، نثر،  
 آزاد نظم، تراکیب وغیرہ شامل ہیں۔ ذرا غور کیجیے تو یہ چلتا ہے کہ اردو میں مغرب  
 کے اثر سے صوتی قوانین کا چلن عام ہوا، مصرع کا نیا تصور پیدا ہوا جس پر مصرع مسلسل  
 R&N-ON-LINE کا اثر ہے۔ بندوں کی ترتیب اور تقسیم پر استغناء اور  
 کا اثر ہے، اور شاعری کی زبان بھی مغرب کے طرز فکر اور طرز اس سے متاثر ہوئی۔ یہ  
 ملے تفصیل کے لیے میری کتاب "اردو شاعری میں بیعت کے تجربے" دیکھی جاسکتی ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد اردو شعروں نے علامت نگاری پیکر تراشی دادا ازم، فیوچرزم، آزاد نگار، خیال، شعور کی رو اور کیوبزم وغیرہ کی طرف توجہ کی مگر ان چیزوں میں جو چیز زیادہ نمایاں ہوئی وہ علامت نگاری، پیکر تراشی کے بعد "نثری نظم" کا تجربہ ہے۔ نثری نظم کا تجربہ ابھی دھوپ چھاؤں کی منزل سے گزر رہا ہے جس پر ٹخنہ سے دل نہ شور کرنے کی ضرورت ہے۔

فرانس میں نثری نظم، شاعرانہ نثر اور درس بر کی ابتدا ساتھ ساتھ ہوئی تھی کچھ عرصہ بعد شاعرانہ نثر اور نثری شاعری مطمع ادب سے غائب ہو گئی اور "درس بر" ایک نالجب وسیلہ اظہار کی حیثیت سے نمایاں ہوئی۔ فرانس میں بھی نثری شاعری کو شاعرانہ نثر اور "درس بر" سے علیحدہ سمجھا گیا۔ یہ ان دونوں کے درمیان کی ایک چیز ہے۔ نثری شاعری میں شاعرانہ نثر سے زیادہ لہجہ، اختصار اور وحدت ہوتی ہے۔ اس کے مقابلہ میں نثری شاعری میں مشرک، رہ تصور نہیں ہوتا جو آزاد نظم میں ہے مگر آزاد نظم کی طرح آواز کی شریٹ، پیکریت کا حسن اور اظہار کی شدت اور ہنگ بہت زیادہ ہوتا ہے اور اس میں وہ تمام خصوصیات ہوتی ہیں جو اسی درجہ کی غنائی شاعری میں ہوتی ہیں۔ نثری شاعری میں داخلی قوافی، ور کسی دستک، ور کہیں کہیں عروضی وزن بھی ہوتا ہے۔ اس کی لمبائی، ایک داخلی درجہ کی غنائی نظم کے برابر ہوتی ہے جو نصف صفحہ سے لے کر چار صفحہ تک ہو سکتی ہے۔ فرانسیسی ور انگریزی نثری شعور میں ہنگ کے مسئلے پر جو شاعر سے ملتا ہے ان سے بھی ہمارے خیال کی تصدیق ہوتی ہے۔ یعنی نثری شاعری میں ہنگ بہت نمایاں ہونا چاہیے اور اتنا نمایاں کہ وہ عروض آہنگ کا نعم البدل بن سکے۔

اردو کی نثری نظموں پر فرانسیسی اور انگریزی کی نثری نظموں کے تصور

ہنگ کا شر ہے۔ انگریزی کی تشری شاعری میں آواز کی اشاریت اہم کے  
 زور اور انہماک اسلوب سے آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ اگر کہیں کہیں قوافی اور ردیف  
 وزن سے بھی آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو میں بھی یہ دونوں  
 صورتیں ملتی ہیں جن میں پہلی قسم کی تشری نظمیں قطعاً ناکام ہیں جن میں آواز  
 کی اشاریت، جملے کی تشری ترتیب اور لب و لہجہ سے آہنگ کی تخلیق کرنے کی  
 کوشش کی گئی ہے۔ علیٰ منقذ احمدؒ کی حسن شہباز محمد حسنؒ اور سجاد ظہیرؒ کی ایسی تمام  
 نظمیں محض معمولی درجہ کی نثر ہیں۔ ان میں نے آہنگ کی تخلیق نہایت ہر کی ہے  
 محض انگریزی زبان کی پیروی میں ایسی تشری نظمیں لکھی گئیں۔ مثال کے طور پر  
 چند نظمیں پیش کی جاتی ہیں۔

بلور کے پیالے

ترش بلور کے شفاف پیالے

ریشمی چلتے ریشمی دھاگوں سے

سینے کے زخم بھر لیتے ہیں

یہ آنسوؤں سے تر زندگی

نامرا یوں کے دھندے صحرائوں میں بھٹکتی

گناہ کے سیاہ دھبوں سے داغدار

افسردہ کے بھنور میں پھنسی

مہانت کے کانٹوں کی چھین سے مضحک ہے

تیرنی تلحوں سے بھر گئی ہے

وہ تو

تمہاری لپٹوں اور نیکیوں کا کم



دل لواز کز دروں کا

سہارا ڈھونڈتی ہے

خجھر مسکری پیرا

اپنی باتوں کے دھیمے ان سے نغزوں

ہے راختہ لغزشوں

کچھ انہوں کی

نمٹتی روئشیاں جلاؤ

اور پھر

اس ترشہ بلور کے شفاف پیرا میں بھری

سنہری شراب پر

اپنا ماہتابی عکس پڑنے دو

انہاں فہم کو سچی دہلیز اپنی بہترین نثری نظموں میں سے ایک تصور کرتے ہیں۔ نغزوں  
نے مجھے ایک انٹر ویو پر بتا دیا تھا کہ انہوں نے کبھی کبھی بلور کے پیالے اور شیش مجھے  
نریا دے دیے ہیں۔ سننے میں ہنگامہ نہ کی کوئی چیز نہیں ہے۔ وہ سب بھی بہت  
پر محسوس ہے جس کو نثری آہنگ کہتے ہیں۔ اس طرح انہیں دیکھیے :

(۱)

اداس ہلکوں کے سائے تلے

میری سگھوں میں تڑپتے آنسو

جیسے کہ میں جہاں تہاں

ستارے دیکھتے ہیں

جیسے سیاہ بادل پر

حبابیں تھرکتی ہیں

دھڑکنے والی

(۲)

سیٹی آسمان

کے تپتے سلاتے تلے

میں

ایک نقطہ معدوم

بڑے صبر سے

بڑی دیر سے

بیٹھا ہوں

کہا قریہ معاملہ کیا ہے

(رنگی)

(۳)

آوازوں کے زانچے بے مصرف ہیں

صرف نام اس کا ہوتا

تویر روشن ہو جاتے

اب میں بیکار صحوں اور شاہوں کو ان پر

یا دہل کی راگھ کھیرتا ہوں

(دل رانگ گول)

(۴)

سورج کی ماں گیدہ خوش رہی ہے

قبیلہ نگار ہی ہے

آنکھوں میں آنسو آگے ہیں

اور میں ان آنسوؤں کو اپنے تنھے تنھے ہاتھوں سے دیکھ رہا ہوں

آہستہ آہستہ

(۵)

ان دیران غاروں کو دیکھو

یہاں

انسانیت کی جرات کی کہانی دفن ہے

یہاں انسانیت نے اندھی حالت سے ٹکر لی ہے

بہر درد کے پاؤں کی زنجیر تھے

اور لٹھے

ہمارے ہنسی سے ہوئے بچوں کو کھلتے رہنے کے لیے آزاد تھے

(محمد حسن)

ان نظموں کے انتخاب میں کسی کاوش کو دخل نہیں۔ بل راج کوئل خوشنما سلام  
 امجد احمد حسن شمس یادگیر اور ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں بیشتر ایسی ہی نظمیں ہیں جن میں شدید  
 درنمایاں نیز محسوس آہنگ نہیں ہے۔ ان نثری نظموں کو دیکھ کر ادب لطیف کی  
 یاد آتی ہے۔ ابتدا میں ادب لطیف کی اصطلاح ناہ علی نے ریٹ ڈیپچر کے ترجمہ  
 کے طور پر استعمال کی تھی۔ اردو میں ادب لطیف کے عناصر شری، شمس اور ناہ علی کی  
 تحریروں میں بہت پہلے سے ملتے ہیں۔ مخزن ہمایوں اور نگار نے ادب لطیف کو  
 ایک تحریک بنایا اور سب جدید دم مہدی افادی نیاز فتح پوری ل۔ احمد  
 اکبر بادی، مجنوں گورکھپوری، سب و نصاری وغیرہ کی تحریروں نے ادب لطیف کا  
 معیار قائم کیا۔ ادب لطیف کی تحریروں میں روایت، جہاں بیات اور غنائیت کے  
 بہت سے عناصر کا امتزاج ہے۔ اگر ن عناصر کی روشنی میں مندرجہ بالا نثری نظموں  
 کو پرکھا جائے تو وہ ادب لطیف سے بھی کم زور جہ کی تحریریں ثابت ہوں گی۔ جو حسن  
 پیش کردہ کی شریک ہو کر دیکھیں۔ ان کے جہوں کی تریب نثری نظموں کی طرح کر دی گئی



مصرعوں میں فصیح کن کی تکرار سے ایک آہنگ پیدا ہوتا ہے، جو تیسرے مصرع سے شروع ہوتا ہے اور جو تھے مصرع سے گزرتا ہوا پانچویں مصرع میں بہت نمایاں ہو جاتا ہے۔ منظر احمد لاری کی ”رسم و نفا“ دیکھیے:

میرے محبوب میں نے تیرے لیے  
کھو دیا

سارے جہاں کا، اعتبار  
ساری تصویریں مٹ گئیں میری  
ساری تقدیریں بدل گئیں میری  
وہ مچنے کی رات  
ختم ہو گئی اب

رسم و نفا کھڑی ہے پر شوق تہائی میں

اس نظم کے پہلے مصرع میں جو وزن ہے وہی دوسرے اور تیسرے کو ملا کر حاصل ہوتا ہے اور تیسرا مصرع بھی ما وزن ہے۔ مگر باقی مصرعے خاصے نثر ہیں۔ اس نظم کی ابتدا بحر کے آہنگ سے ہوتی تھی مگر نثری آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ حسن شہیر کی یہ نظم ”ستاٹا“ دیکھیے:

میری آنکھوں میں تو ستاٹا ہے  
جس میں کشتیاں چلتی رہتی ہیں  
اور روشن خانوں سے جہاں

پھن چین کر آتی ہے

اس نظم کا پہلا مصرع ”میری آنکھوں میں تو ستاٹا ہے“ میں وزن بحر ہے، اور باقی مصرعوں میں کوئی وزن نہیں ہے۔ اردو کی نثری شاعری میں ایسی مثالیں



نثری نظموں کے آہنگ کے مسئلہ پر ایک اور انداز سے سوچ لینا بھی ضروری ہے۔ وہ یہ کہ اردو میں انگریزی سے جتنی شبیشتیں آتی ہیں وہ جوں کی توں نہیں برتنی گئیں بلکہ کسی قدر رد و بدل کے بعد اپنائی گئی ہیں۔ یہ تبدیلیاں آہنگ کی سطح پر زیادہ ہوتی ہیں۔ انگریزی کی بلینک ورس کے لیے ایک بحر، نمیک نیٹا میٹر مخصوص ہے مگر اردو میں بحر انظم کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ انگریزی میں ٹیکسیرین اسپنری اور پیٹرار کی ساتھیوں کی ترتیب قوافی متعین ہے۔ مگر اردو ساتھیوں کی ترتیب قوافی میں تبدیلی کی گئی ہے۔ اس طرح انگریزی قمری ورس میں آہنگ کی بنیاد ارکان کی تعداد کے اصول کو چھوڑ کر لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی گئی ہے۔ مگر اردو میں محض ایک بحر کے ارکان کی تعداد کو گھٹایا بڑھایا گیا ہے۔ ورنہ آزاد نظم کی بنیاد وزن عروض پر ہی رکھی گئی ہے۔ اس سے یہ بات صحت ہو جاتی ہے کہ اردو زبان مغربی بیٹوں کو جوں کا توں قبول نہیں کرتی بلکہ بحر و قوافی کے دائرہ میں کوئی نہ کوئی تبدیلی کر سکتی ہے۔ دوسری بات یہ واضح ہوتی ہے کہ جہاں انگریزی شاعری نے وزن عروض کو خیر باد کہا ہے وہاں اردو نے وزن بحر کو نہیں چھوڑا ہے۔ محض معمولی سی تبدیلی کر لی ہے جیسا کہ آزاد نظم میں ہوا ہے۔ یہ تبدیلیاں اردو زبان کی مخصوص ساخت اور مزاج کی وجہ سے ہوتی ہیں۔ اس اصول کی بنا پر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو کی نثری نظموں کی بنیاد محض بول چال کے آہنگ پر نہیں ہو سکتی اس آہنگ کو کسی نہ کسی طرح وزن بحر سے قریب تر ہونا ہے۔ اس لئے آہنگ کی دو نمایاں صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ نثری نظموں کے آہنگ کی بنیاد دوسری زبان کے کسی ایسے آہنگ پر ہو جو ہندوستانی موسیقی اور عروض سے قریب تر ہو دوسری یہ کہ نثری شاعری میں آزاد نظم کی طرح کا مگر اس سے

کم تر درجہ کا آہنگ ہو اور اس آہنگ پر شریٹ کا غلبہ ہو۔ اردو میں ن درون  
قسم کے آہنگوں کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ٹیگور  
کے ایک نغمہ کا اردو ترجمہ کیا ہے جو بنگالی بحر میں ہے۔ مگر ہندی مائیک  
چند کے مطابق بھی ہے۔

بنگالی گیت	ترجمہ بنگالی بحر میں	مائیک
تے جے پائے سے بشر جمل	وہ جہاں آ کے بیٹھا	۱۵ مائیک
بھراگانی	جاگتا تب بھی	۹
کی گھوم ترے پئے جمل	کیسی نیند تجھ کو آئی	۱۵
ہت بھاگنی	یہ کم نصیبی	۹
اشے جھل نی دراتے	کیا رات کی خاموشی	۱۵
دنیا کہانی چھی مائے	میں نے کردہ ایک سی	۹
پس پتے باجھے گل	پسے میں اس نے سجائی	۱۵
گھیرا گنی	گہری راگنی	۹

اس کی خارجی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ترجمہ کسی روایتی ہیئت میں نہیں ہے  
بلکہ آزاد نظم کی تکنیک میں ہے۔ اس کے علاوہ بنگالی دھن اور بحر کے میں مطابق  
ہے بنگالی بحر کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں بیوست ہیں اس لیے ہمارے  
مزاج اور زبان سے قریب تر ہیں۔ دوسرے مائیک چند کے مطابق ہے۔ مائیک  
چندوں کی موسیقیت نمایاں ہے اور اس کا رشتہ ہماری موسیقی سے کیا ہے وہ  
بھی ظاہر ہے۔ اس لیے اردو کے لیے یہ آہنگ تیار ہوتے ہوئے بھی اردو کے  
شعری آہنگ سے قریب تر ہے۔ اس طرح دیگر ہندوستانی زبانوں کی ایسی بحر  
کے آہنگ اردو گیتوں کی دھنوں سے استفادہ کیا ج سکتا ہے جو اردو زبان کی



ساخت اور شعری آہنگ سے قریب ہوں۔

ازاد نظم کے آہنگ سے قریب تر آہنگ کی دلکش مثال سجاد ظہیر کی نظم  
”رک جاؤ ساعت“ ہے۔ اس نظم کا آہنگ ازادوں تا آخر رکن بر مختصر نہیں ہے  
مگر تبدیل ہونے کے باوجود اس کے آہنگ سے قریب تر اور نمایاں رہتا ہے

رگور کو رنگ جاؤ ساعتو

چلتے چلتے تھک کر پی بھر دم لے لینا

بھی کیا تم کو در بھر ہوگا

دیکھو سیمیں پر دے پر

دل کے یہ کیسے

حسرتناک رنگ

چھٹک آتے ہیں

ہلکی ملکی دھنواں دھنواں تاریکی

جس میں پگھلا نسل پھیل گیا ہے

جس پر کہیں عتابی پردے ٹگے ہوئے ہیں

اور کہیں پراسی لکیریں ٹھہری ہوئی ہیں

جن کو پنے خون دل میں

ہاتھ ڈبو کے

یڑھی یڑھی

کسی نے جیسے کھینچ دیا ہو

مگر ذرا ٹھہر دو دیکھو تو

یہ تو شاید پگھڑی ہے

جس پر چل کر دھیرے دھیرے

جیسے کہ مندرجہ ذیل ہے

وہ آتی ہے

جس نے ہم سے پیپ رکھا تھا

جس کے ہونٹوں کی تھڑھٹ

شغروں کی دھو

پاک کی نوی

جس کے لئے انہوں نے

سینے کی مہم بے حد

زیست کے سارے درجہ و اہم کی آب پھائے

## چان کی گری

پرنسٹن میسری

پے پے ریپٹائمر ہے

۱۱۔ بحیرہ قزوین کی جیاؤسما عنتر

رکود کو تھم جاؤ مساعیتو

مکر و خبیثانہ

اس پوری نظم میں آہنگ موجود ہے جو کہیں تیز کہیں ہلکا کہیں جلیں کہیں خفی

کبھی مل کھاتا ہوا اور کبھی براہ راست محسوس ہوتا ہے مگر یہ ساری تبدیلیاں

خیال اور جذبہ کے بہرہ ور رہو پاور سے وابستہ نظر آتی ہیں اس میں اگرچہ آزاد

نظم سے بہت مماثلت پائی جاتی ہے۔ مگر اس کا آہنگ سزا و نظم کے آہنگ

سے مختلف ہے اس میں کئی قسم کے آہنگوں کا ایسا لطیف اجتماع ہے جو اس کو آزاد نظم سے ممتاز اور مختلف کرتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل ٹکڑوں کو پڑھیے :

(الف) رکو رکو رک جاؤ ساعتو

(ب) دیکھو سیس میں پر دے پر

دل کے یہ کیسے  
حیرتناک رنگ  
چھٹک آتے ہیں

(ج) کسی نے جیسے کچھ دیا ہو

مگر ذرا ٹھہرنا دیکھو تو

(د) پل بھر رک جاؤ ساعتو

رکو رکو تنم جاؤ ساعتو

ن ٹکڑوں کے آہنگ میں لطیف، ورنارک فرقت بہ مگر آہنگ کی یہ تبدیلی پوری نظم کے ساتھ اس طرح وابستہ ہے جس طرح جذبہ کی لہر سے اس کے بیچ و خم وابستہ ہوتے ہیں۔ اس طرح کا آہنگ شری نظموں کے لیے ضروری ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی نظم ”غبارۃ شری شاعری کے آہنگ کی کامیاب مثال ہے۔ ایک پچھنے

رنگ برنگے غبار سے کہہ سکتے ہیں پھر پڑھا

آسمان تک اچھلا اور سنی کا اک خوارہ بھی اس کے ہمراہ گیا

آخر آکر دور گرا

اور تکی کر بھٹ گیا

میٹھے میٹھے حروف میں

کیا اس غبارے پر نگھا تھا

سکھ، آنکھ، ہنس، ارمان

جانے کیے تھا

لیکن سجاد ظہیر اور ڈاکٹر محمد حسن کی ان دونوں نثری نظموں پر سزا و نظم کے آہنگ کا گہرا اثر ہے۔ چونکہ سجاد ظہیر کی نظم کا آہنگ کلیتاً سزا و نظم کے آہنگ سے قریب تر نہیں ہے۔ اس لیے ان کے آہنگ کو آزاد نظم اور نثری نظم کے آہنگ کا امتزاج کہا جاسکتا ہے۔

شاعری کو دو طریقوں سے پرکھا جاسکتا ہے۔ ایک داخلی یعنی معروضی معیار کے سے۔ دوسرے داخلی یا موضوعی پیمانوں سے۔ پہلے پیکر اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ داخلی اور خارجی معیار کیا ہوں؟ یہ معیار یکساں ہے یا ایک سے زیادہ؟ پھر کیا ایسے بنیادی معیاروں کا تعین ممکن ہے جو سب کے لیے یکساں قابل قبول ہوں؟ میری رائے میں خارجی یا معروضی طور پر نثر و نظم میں جو چیز حقیقتاً ہے وہ آہنگ ہے اور یہی مختصر شاعری کو پرکھنے کا معروضی معیار ہے۔ آہنگ دو قسم کا ہوتا ہے داخلی اور خارجی۔ داخلی آہنگ خیاں یا جنب کا آہنگ ہوتا ہے۔ جس کو پرکھنے اور متعین کرنے کا کوئی معروضی اور خارجی اصول دریافت نہیں ہوا۔ جو لوگ نثری شاعری کے آہنگ کو داخلی آہنگ کا نام دیتے ہیں۔ وہ داخلی آہنگ کو ثابت نہیں کر سکے۔ بعض نقادوں اور نثری شاعروں (اگر یہ

اصطلاح تسلیم کر لی جائے تو ذہن تو داخلی آہنگ کے سلسلے میں صاف ہی نہیں ہے۔ اس لیے وہ "داخلی آہنگ" کے سلسلے میں متضاد، غیر واضح اور غیر منطقی طرز گفتگو اختیار کرتے ہیں میری رائے میں داخلی آہنگ بھی خارجی آہنگ کی صورت میں تبدیل ہو کر ابھرتا ہے۔ اس لیے داخلی آہنگ پر عرضی انداز میں گفتگو نہیں ہو سکتی صرف خارجی آہنگ کا تجزیہ اور تعین ہی ممکن ہے اس کی وساطت سے داخلی آہنگ کی حقیقت سی شناخت ہو سکتی ہے۔ خارجی آہنگ دو قسم کا ہوتا ہے۔ ایک "لسانی آہنگ" اور دوسرا "عروضی آہنگ"۔ لسانی آہنگ میں حروف، الفاظ، ترکیب فقرہوں اور زبان کی مختلف شکلوں کا آہنگ شامل ہے۔ صرف کا آہنگ اکہرا اور محدود ہوتا ہے اور اوزان کی اشعار کا چارو جگاتا ہے۔ لفظ اور زبان کی دوسری یا معنی شکلوں کا آہنگ مرکب پیچیدہ اور گہرا ہوتا ہے۔ اس میں صنائع لفظی کی مختلف صورتوں مثلاً قرنی، تخیلی، صوتی، سہ حرفی، صنعت در و نامیٹا پوریا وغیرہ کا آہنگ بھی شامل ہے۔ لسانی آہنگ ہر اس تخیل کی سرشت میں داخل ہے جس کا ذریعہ اظہار زبان ہے۔ اس لیے یہ نثر اور شاعری دونوں میں "قدر مشترک" کی حیثیت رکھتا ہے۔ خارجی آہنگ کی دوسری صورت "عروضی آہنگ" ہے۔ یہ خاص شعری آہنگ ہے۔ لسانی اظہار، عروض، وزن، وریحہ کا پابند ہو کر خود معنی مو اور مزید پیش کش کے اعتبار سے کہتا ہی کمزور ہو۔ شعر یا نظم ہی کہلاتا ہے۔ اس کو کوئی شخص نثر نہیں کہہ سکتا۔ یہ واقعہ ہے کہ عروضی آہنگ کی مسلسل مخالفت کے باوجود دنیا کی اہم زبانوں کی شاعری کا بیشتر حصہ عروضی آہنگ کا مرہون مفت ہے۔ اردو شاعری کی حد تک تو یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اس کا خیر ہی "عروضی آہنگ" سے اٹھا ہے۔ اردو کی روایتی صورت سخن کو تو



اس منکڑے میں عرفی یا شعری آہنگ برائے نام بھی نہیں ہے۔ آہنگ کے نقطہ نظر سے یہ قافیاں نثر ہے۔ اب رہا خیال: مود کا مستند تو اگر اس منکڑے کو لوں لکھا جائے۔

وہ جس روز زمیں پھٹ جائے گی اور پہاڑ دھنی سونے روئی کی طرح اڑتے پھریں گے۔ اس روز میں قدرتی کائنات لے آؤں گا۔

تو خیال، اپنی جگہ پاتی رہتا ہے۔ اس کے تڑا اور تصویریں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ شاعر صدی تصویر قیامت سے ماخوذ ہے۔ جس کی اہمیت اپنی جگہ ہے۔ لیکن شعری آہنگ کی عدم موجودگی سے یہ خدا کا شتم بن سکا یا نہیں، اس کا فیصلہ دوسرے اسباب فن اور خود ڈاکٹر خورشید لاہوری پر چھوڑتا ہوں۔

(ب) آؤ، میرے پاس آؤ، نزدیک

یہاں سے دکھیں

اس کھڑکی سے باہر

بچے اک دیر یا بہتا ہے

دھندل دھندلی بلک تصویروں کا

(سجاد ظہیر)

اس کے ابتدائی دو مصرعوں کے بعد، مگر، انہیں مصرع تصور کیا جائے تو میں کوئی آہنگ نہیں۔ مگر آخری تین مصرعوں میں، رنجلن، کی تکرار سے آہنگ پیدا ہوا ہے جس نے سیکڑوں کے تکراروں اور اس نثری نظم کے تاثرات قدر سے اضافہ بھی کیا ہے۔ آج کل مختصر ترین افسانے (رفرے) بھی منقسم متہود پر رہے ہیں۔ ایک صورت یہ بھی ہے کہ ایسے ہی افسانوں اور نثری نظم میں کیا فرق ہے۔ یک منی افسانے کا منکڑا یہ ہے!

” وہ رات سورج کا کلیجہ چبا کر اب اپنے پنجوں سے ہمارا گوشت نوح  
 رہا ہے وقت کی تسبیح سے ہمارے نام کے دانے ٹوٹ ٹوٹ کر نچے  
 گر رہے ہیں۔ ایک رو تین چار۔ ایک دو تین چار۔  
 شید امجد“

ب۔ ان سطور کو اس ترتیب سے ملاحظہ کیجیے،  
 رات سورج کا کلیجہ چب کر  
 ہمارا گوشت نوح رہا ہے  
 وقت کی تسبیح سے ہمارے نام کے  
 دانے  
 ٹوٹ ٹوٹ کر نچے گر رہے ہیں  
 ایک دو — تین چار  
 ایک دو — تین چار

کیا محض ترتیب بدلتے سے ایک نثر پارہ نثری نظم بن گیا؟ اگر نہیں تو پھر نثر پارے  
 اور نثری نظم میں خارجی طور پر وجہ امتیاز کیا ہے۔؟ اس کا جواب نثری نظم کے فلسفہ  
 طرز اول کو دینا چاہیے۔

چونکہ نثری نظم پر ”آہنگ“ کے نقطہ نظر سے غور کیا جا رہا ہے۔ اس لیے  
 اردو آزاد نظم پر غور کر لینا بھیسی سے نثری نظم کا فرانس میں نثری نظم  
 (PROSE POSE) شاعر نثر (POETIC PROSE) اور ورس (VERSE)  
 کی ابتدا سے تھکا تھکا ہوئی نثری ورس میں اور اس کے بعد



انگریزی میں ان تینوں اسالیب کے اظہار کو ایک دوسرے سے لگ کرنے کی کوشش کی گئی۔ یہ کہ گیارہ نثری نظم میں شاعرانہ نثر اور درس بر سے زیادہ ایک آزاد اختصار وحدت اور جذبے کی شدت ہوتی ہے، مگر بات نہیں سنی۔ اس لیے کہ یہ خصوصیات تو ہر قسم کی شاعری خاص طور پر داخل شاعری کے لیے ضروری ہیں، چونکہ ان تینوں ہیئتوں میں خارجی آہنگ کی عرضی صورت کا فقدان تھا، اس لیے عرضی تجربے کے آخری نتیجہ کے طور پر ان تینوں میں کوئی امتیاز نہیں ملتا۔ چنانچہ یورپ میں یہ تجربے شعلہ مستعمل ثابت ہوئے۔ ہاں اگر سر و غ ملا تو ذری ورس کو۔ نثری شاعری اور شاعرانہ نثر تو محض گلہ سستہ و ہائے تاریخ شاعری بن کر رہ گئیں، اب ذرا انگریزی کی فری درس کی بعض ممتاز خصوصیات کا تجزیہ کیجیے۔ انگریزی میں فری درس نے عرضی آہنگ (PROUD) کو یکسر مسر دکر دیا اور اس کی جگہ لہجے کی تاکید (STRESS) کو اپنایا۔ انگریزی عروض میں اب قسم کی بحر میں بیتوں اجزائی (SYLLABLE) (۲) تاکید (ACCENTED) (۳) تاکیدی اجزائی (ACCENTUAL SYLLABIC) (۴) ماترائی (QUANTITATIVE) تاکیدی بحر میں لہجے کی تاکیدوں، جزئی بحر میں ارکان اور ماترائی بحر میں آواز کے فاصلوں کا شمار کیا جاتا ہے۔ فری درس نے انگریزی عروض کے ان تمام مسلمات سے بغاوت کی اور اس کی جگہ جذبے یا خیال کے بہار و بارڈ کے تحت بول چال کی زبان کے اصول پہلے کی نثری ترتیب اور لہجے کی تاکیدوں کے اصول کو پڑایا۔ دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ فری درس نے عرضی آہنگ کو چھوڑ کر لسانی (نثری) آہنگ کو اپنایا۔ بعد میں ای ای کنکس وغیرہ نے نثری آہنگ کے روایتی اصول کو بھی ترک کر دیا۔ نیز لہجے کی تاکیدوں اور وقفوں کے نظام میں انقلابی تبدیلیاں پیدا کر دیں اور ایسی جگہ وقفے اور زور (تاکید) دیا گیا جہاں اصول نہیں



قدر مشترک ہے۔ اس لیے نثری نظم کے انفرادی آہنگ کے وجود کا سوں ہی نہیں اٹھتا۔ اس لیے خارجی آہنگ کی حد تک کہا جاسکتا ہے کہ نثری نظم محض "نثر" ہے۔ بنظم نہیں ہے۔ بہت تک نثری شاعر نثری نظموں میں "لسان آہنگ" کے علاوہ کوئی اور آہنگ تخلیق نہیں کرتے تب تک نثری نظم شاعری کے خارجی معیاروں کی روشنی میں نظم نہیں کہلا سکتی، نثر ہی کہلاتے گی۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس کو نثر لطیف کا نام دیا ہے اور بعض لوگ اسے "شعر منشور" کہتے ہیں۔

وہ لفظ اور نثری شاعر جو نثری نظم کی نیند "دماغی آہنگ" کو فراموش کرتے ہیں وہ یہ کہیں جاتے ہیں کہ وہ خلی، آہنگ تو نیا دی طور پر جذبے اور خیال کا آہنگ ہوتا ہے جو جذبے و خیال کی طرح بڑھتا ہے۔ اور یہ دماغی آہنگ بھی خارجی آہنگ خاص طور پر عروض یا نیم عروضی آہنگ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس بات کو بعینہ جرد و اور چھندوں کے صوتی اثرات و وزن کی نقلی کیفیت و کیفیت کے تجزیے سے بچا جاسکتا ہے۔ ہندی میں "اسے" کو جو چھندوں و رنگ رانیوں کی رچ ہے۔ تین تصویف میں تقیم کیا گیا ہے۔ ڈرت سے (چنچن سے) مدھیمہ سجندہ سے (حزنیلے) ڈرت سے چنچن، شوخ اور بہجت آئیں۔ بند ت کے آواز کے لیے، مدھیمہ سے سجندہ و رنگبیر خیالات کے اظہار کے لیے نیز بہت لمبے میہ بند ت کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔ اس کو رد و بحرول کے حوالے سے بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ آخر یہ وجہ ہے کہ میر کے بحر متقارب میں بہت سی غزلیں کہی ہیں اور اقبال نے اس بحر میں ایک بھی غزل نہیں کہی۔

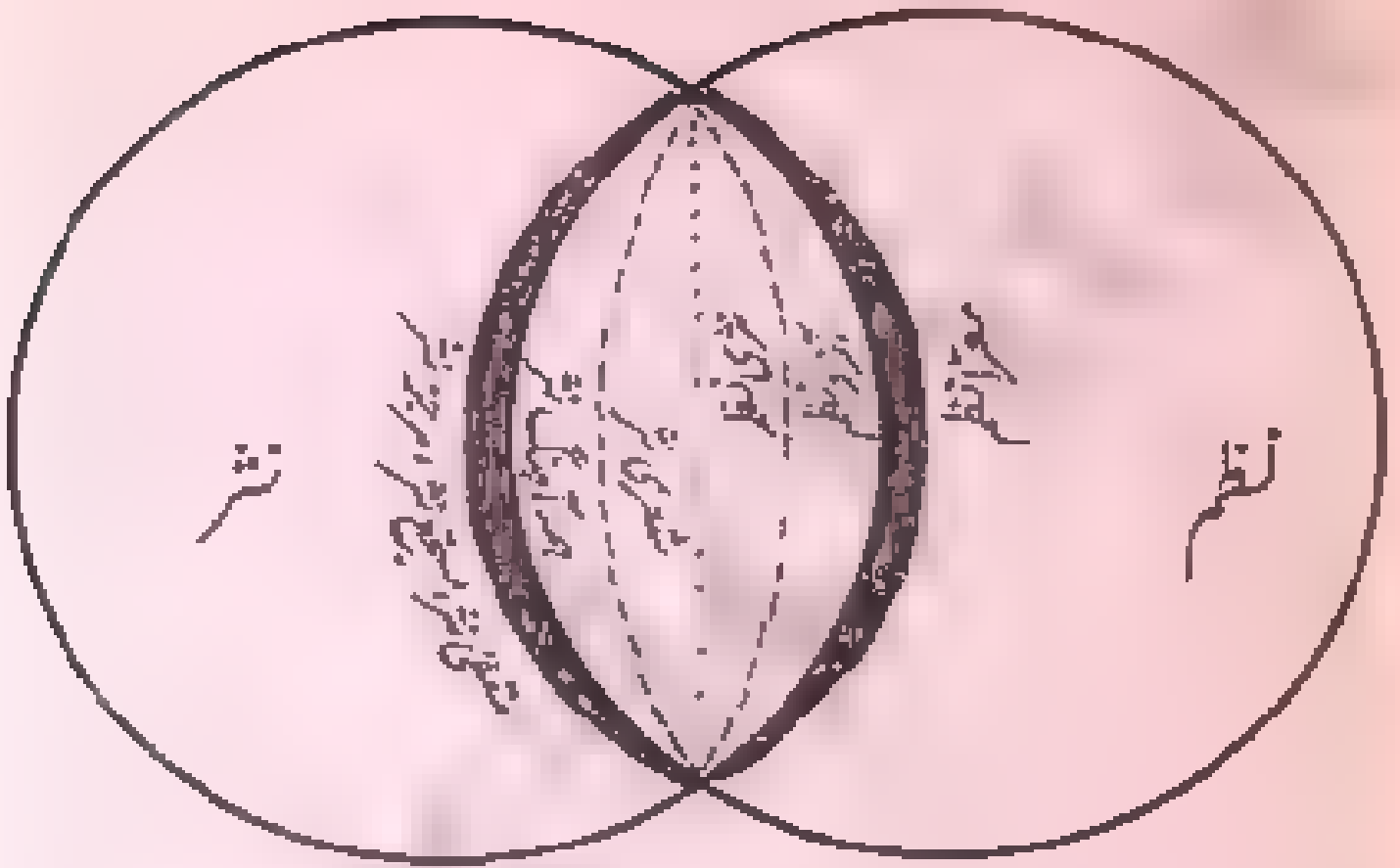
نہ ہر ہے کہ دونوں کے مزاج روئے و بند بات کی نوعیت نیز مقصد کا فرق الفاظ اور اظہار کی ہر سطح پر جھلک رہا ہے۔ میر کی غم زدگی، بیچارگی اور خستگی کے



تینوں قسموں پر ذرا سا غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ تین قسم محض الف ظ پر منحصر نہیں بلکہ "صوتیات" پر ہے۔ ان تینوں قسموں کی نثر میں شاعری سے زیادہ نمایاں اور متعین لسانی آہنگ ہوتا ہے۔ مگر یہ نثر بھی کی قسمیں ہیں۔ شاعری کی نہیں۔ اس لیے کہ ان میں عروضی آہنگ نہیں ہوتا۔ نثری نظم کا آہنگ ان تینوں سے بھی کمزور ہے۔ انگریزی میں بھی شعری نثر، درہمہ آہنگ نشر (POLYPHONIC PROSE) کا وجود ہے۔ شعری نثر کو چھوڑیے کہ ابھی شعریت کی گفتگو تک نہیں پہنچے۔ ہاں، ہمہ آہنگ نثر، کا تجزیہ کیجیے جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، یہ نثر نثری اور شعری آہنگ کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس قسم کی نثر کے ایک ہی ٹکڑے میں شاعری، نثر مقفی، نثر مستحج اور نثر مرجز کی ساری خصوصیات ہوتی ہیں، اور کہیں کہیں با وزن فقرے بھی ہوتے ہیں، گویا یہ خارجی حد تک "نثر و نظم" کا غیر مرتب مگر یا معنی مجموعہ ہوتی ہے۔ اس میں لسانی آہنگ بہت محسوس، نمایاں، درمناز ہوتا ہے مگر از اول تا آخر عروضی آہنگ نہ ہونے کی وجہ سے نثر ہی کہلاتی ہے نظم نہیں۔

لسانی آہنگ کی بہت سی صورتیں ہیں، جو نثر و نظم میں ملتی ہیں لیکن یہ واقعہ ہے کہ خالص نثری آہنگ شاعری میں اور خالص شعری آہنگ نثر میں نفوذ کرتا رہا ہے۔ اس لیے خالص عروضی شاعری اور خالص نثر کے درمیان بہت سی صورتیں نظر آتی ہیں، مثلاً شعری آہنگ ڈھیلا ہو کر نثری آہنگ کی طرف مائل ہوتا ہے تو، پابند عروضی شاعری کے بعد معرآنظم، معرآنظم کے بعد آزاد نظم اور آزاد نظم کے بعد نثری نظم آتی ہے۔ اسی طرح نثری آہنگ شعری آہنگ کی طرف مائل ہوتا ہے تو خالص نثر کے بعد مقفی نثر، مستحج نثر اور مرجز نثر آتی ہے اور ان کے بعد ہمہ آہنگ اور شعری نثر آتی ہے اس بات کو ایک

نقشہ سے سمجھا جا سکتا ہے۔



اس نقشہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ (۱) آہنگ کے نقطہ نظر سے خالص نثر و نظم کے دو عیسیدہ علیحدہ دائرے ہیں۔ لیکن دونوں کے درمیان ایک ایسا علاقہ بھی ہے جو "بفراسٹیٹ" کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور اس میں نثری اور شعری آہنگ بتدریج ایک دوسرے میں نفوذ کرتے رہتے ہیں لیکن اس "بفراسٹیٹ" کے مرکز میں ایک ایسا مقام بھی آتا ہے جہاں نثر و نظم کے آہنگ کی تخصیص بالکل معدوم ہو جاتی ہے۔ یہ وہ علاقہ ہے جہاں نثری نظم اور شعری نثر ایک دوسرے سے گلے ملتی یا ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتی ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہو گا کہ آہنگ کے نقطہ نظر سے نثری نظم، نثر، ہے نظم نہیں ہے۔

یہاں میرے سامنے کچھ مشبہت اور ٹھوس تجاویز ہیں۔ وہ یہ کہ چونکہ اردو شاعری کا بنیادی آہنگ "رکن" کا آہنگ ہے۔ اس لیے ہمارے نثری شاعروں

کو بعض ایسے آہنگ تخلیق کرتے ہوں گے جو ایک طرف لسانی آہنگ سے ممتاز اور نمایاں اور دوسری طرف عروضی آہنگ رکین سے کم تر درجے کے ہوں۔ اس سلسلے میں ”لوک گیتوں“ کے آہنگ سے۔ خاص طور پر ہمدردی سکتی ہے۔ ہندوستان میں بولی جانے والی تمام زبانوں کے لوک گیتوں میں ایسے آہنگ ہیں گے جو اس ضرورت کو پورا کر سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہندی چھندوں میں سے بعض ایسے چھندوں کا انتخاب کرنا ہوگا جو یک طرفہ جذبہ اور خیال کے بہاؤ اور دباؤ کا لازمی نتیجہ بن سکیں اور دوسری طرف ان کی لغگی اور موسیقیت لسانی آہنگ سے ممتاز ہو۔ تیسرے یہ کہ ریٹ کی دیگر زبانوں کے آہنگ کا معروضی اور تجزیاتی مطالعہ کر کے بعض ایسی دھنوں پر کند ڈالی جاسکتی ہے جو اردو کی نثری شاعری کے لیے معیاری بن سکیں۔ آہنگ کے مسئلے کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا کہ آہنگ شاعری کے لیے ضروری نہیں ہے۔ اس طرف سمجھدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔





خارجی ہر قسم کی ہو سکتی ہیں۔ کوئی فنکار خواہ کتنا ہی باغی ہو، روایت سے سو فیصدی بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ وہ فنکار جو اعلیٰ تخلیقی قوتوں کے مالک ہوتے ہیں، اپنی گہری بصیرت سے کام لے کر ”روایات“ کی قلب ماہیت کرتے ہیں۔ اظہار و بیان کے پیرایوں اور مجرد تصورات کے ذخیروں کو قسماً ترتیب دے کر فنی اکائی کی تخلیق کرتے ہیں یعنی سچے فنکار روایات کے ہرے شعور سے یک طرفہ روایت کے پوشیدہ امکانات کی تلاش و رد دوسری طرف روایت کے اثرات ایک نئی مگر منفرد ”تخلیق“ پیش کرتے ہیں۔ تخلیق فن کی سطح پر ”چیزیں“ اس طرح وجود میں نہیں آتیں جس طرح صنعتی دنیا میں ”مصنوعات“ وجود میں آتی ہیں۔ تخلیقی عمل ایک آزاد، قطری اور وجدانی عمل ہے، دوسرے مشینی، درمیکائی، جدت و انفرادیت بھی ”روایت“ کے لفظ سے نمودار ہوتی ہیں۔ جدت اور انفرادیت کے دائرے لگ الگ سہی، مگر دونوں ایک دوسرے کو اس طرح کاٹتے ہوئے گزرتے ہیں کہ دونوں میں یک بڑا علاقہ مشترک ہے۔ جدت خارجی سطح پر پرانے اسلوب اور سانچوں کو نئے انداز سے برتنے اور انوس، شیا ہیں نئے پہلو تلاش کرنے کا نام ہے۔ جدت ایک طرف روایت کے جبر سے نحران کرتی ہے مگر دوسری طرف روایت کی توسیع کرتی ہے وراپنی آخری حد میں نئی روایت کی تخلیق کرتی ہے جس کے جلو میں پرانی روایت کی روح اور زندگی عناصر جلوہ گر ہوتے ہیں۔ روایت کے تخلیقی سفر میں ایک ایسا مرحلہ بھی آتا ہے، جب جامد، مردہ و غیر ضروری روایتوں کی شکست و ریخت کا عمل ناگزیر بن جاتا ہے۔ یہ بغاوت کا عمل ہے، شعری بغاوت کے دو پہلو ہیں، ایک تخریبی اور دوسرا تعمیری۔ تخریبی لہر یہاں پہلے جاری ہوتی ہے اور تعمیری لہر اس کے پیچھے چلتی ہے۔ بغاوت کا عمل دراصل روایت کی شکست اور پھر اس طے

سے نئے امور کے اضافے کے ساتھ، روایت کی "تخلیق جدید" کا عمل ہے۔  
 دہلی بغاوت انفرادی بھی ہوئی ہے اور اجتماعی بھی۔ مگر مثبت تعمیر  
 اور اجتماعی بغاوت کا اثر گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔ "سچی جدیدیت" روایت  
 کے بطن سے حتم لیتی ہے۔ روایت اور جدیدیت کو یک دوسرے سے ماورا  
 سمجھنا، یا انھیں یک دوسرے کی ضد قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ وہ نقد و جو  
 پنی بغض، "پنہاں مصاعنوں" کے پیش نظر، روایت اور جدیدیت کے تاریخی  
 تعلق اور تسلسلے سے انکار کرتے ہیں۔ وہ ادب اور زندگی کے زلی رشتہ کا یا تو  
 عرفان نہیں رکھتے یا بان بوجھ کر ایسا کرتے ہیں۔ جس طرح ادب برائے ادب  
 فضول ہے۔ اسی طرح "جدیدیت" برائے جدیدیت یا "بحر جدیدیت" بیکار  
 ہے۔ سچی جدیدیت اپنے دور کے تمام فکری رجحان لیاقتی تقاضوں کے، تجذب  
 کے ساتھ روایت کا بایبہ ارتقاء اور تخلیقی، ظہور ہے۔ وہ "جدیدیت"  
 جو روایت اور تجربے تیز روایت اور جدت کے اس ناگزیر ورنہ نہیں تعلق  
 سے ماورا ہے۔ "جتنی جدیدیت" ہے۔

۱۵۷ء سے قبل کی شعری روایت اور تجربے کی نوعیت پر غور کرنے سے  
 معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں دورِ جحان بہت نمایاں تھے۔ ایک نارس  
 صفت و سالیب کو پہنانے اور ان کو تکمیل تک پہنچانے کا رجحان، دوسرا  
 تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کی آزادی یعنی تجزیوں کا رجحان۔ دوسرے رجحان  
 کے تحت فارسی، صنف و سالیب سے گریز اور ہندی سالیب کو پہنانے کے  
 قبلی رجحانات آتے ہیں۔ اس رجحان کے محرکات بڑی حد تک علم و فضل کا انہار  
 نمودنہائش کی خواہش، عروج و فنی چہ بکد سنی کا مظاہرہ اور کسی حد تک تخلیقی  
 تجربے کی جدت اور طبیعت کی ایج ہیں۔ قدیم دور کی شاعری کے تجربے سے واضح

ہے کہ اس دور میں بھی "شاعری" کی تفصیل میں تجربوں کی لہریں اٹھتی تھیں غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی، نیز مسمط کی سینکڑوں میں بعض تجربے ملتے ہیں اور تدریجی اصناف و سالیب اور چھندوں کا استعمال، کلیتوں اور ذریعہ غنائی و تزیینی نظموں کا وجود اس بات کا ثبوت ہے۔ بعض علیٰ درجہ کے شاعروں کے یہاں لسانی تجربے اور اسلوب کی انفرادیت بھی نظر آتی ہے۔ یہ اپنے دور کی بہت اور "جدیدیت" تھی جو ہمیں درشیا، رزیت، کے طور پر ملے اور جدید اردو شاعری میں ہمیں کارلنقا مختلف سمندوں اور لیدہ صوفیوں میں ملتا ہے۔

جدید اردو شاعری کا آغاز ۱۸۵۷ء کے بعد نئی سیاسی صورت حال، نئی جذباتی رنڈ اور مغرب کے بڑھتے ہوئے اثرات کے ساتھ ہوا تھا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اگست ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب کے جلسے میں "لظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" کے عنوان سے جو خطبہ پڑھا تھا، وہ جدید شاعری کا پہلا منشور تھا۔ اسی زمانے میں غلام مولا "تنق میرٹھی کی پندرہ انگریزی نظموں کا ترجمہ "جو ہر منظوم" کے نام سے دوسری بار شائع ہوا۔ اسے انجمن میرٹھی کے منظوم تراجم بھی اسی دور کی یاد گار ہیں۔ نیزات کی اولین نظموں کا مجموعہ "ریزہ جو ابر" ۱۸۸۰ء میں منظر عام پہنچا۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحیہ شرر نے نظم معتر کی تحریک شروع کی۔ ان تمام تجربوں اور جدتوں کے پس پشت سرسید تحریک کی عقلیت پسندی، دور اندیشی اور ذہنی بیداری کا ہاتھ تھا۔ چنانچہ اردو شاعری کی جمالیات سے نئی گردش بدلی۔ مصراع کا تصور بدل، صوتی قوافی کا چلن ہوا اور انگریزی کے سبب، فارسی، اردو میں برستے گئے۔ انگریزی شاعری کا اثر موضوعات و رسمیت دونوں پر ہوا۔ انگریزی شاعری کی کئی ہیئتیں اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی گئی جن میں انگریزی طرز کے منظوم ڈرامے، شعرانظم اور "سانٹ" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔



ہیئت، ورنہ نثر پر خاص زور دیا جس کے نتیجہ میں زبان، بیانات و رہنمائی کی سطح پر نئی شعری، ہاویات کو فروغ ملا یعنی اس طرح ۸۵ء سے قبل کی شعری و نثر جدید شاعری کے سرچشمے سے فیضیاب ہو کر نئی صورت میں جلوہ گر ہو رہی تھی۔

ردو شاعری کی بنیادی بنیادیں ہیں گیت، غزل و نظم۔ اردو ہیئت نے جدید شاعری میں نئی زندگی و فصل کی۔ ۸۵ء سے قبل ہر قسم کی غنائی نظموں پر گیت کا دھوکہ ہوتا تھا۔ لیکن اس کے بعد گیت اور گیت نہ نظموں کا فرق واضح ہو گیا۔ گیت کی ہیئت کا شعور عام ہوا گیت کی ہیئت کے لیے ٹیک کی پمکتی و دروس سے قبل ایک اور پمکتی کی ضرورت کا احساس ہوا جو ٹیک کی پمکتی سے باہم منفی ہو۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ جدید اردو گیت جو ۱۹۴۲ء کے بعد وجود میں آیا۔ اردو شاعری کے لیے ایک زبردست نصرت ہے۔ جدید تر شاعروں نے گیت کو نئی تکنیکوں سے آشا کیا جو بیشتر شعور و فکری خیال، ورنہ بے کے فطری بہاؤ کا، زمینی نتیجہ ہیں۔ گیت کے اسالیب سے شاعر کے تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا احساس ہوتا ہے۔ بحر وں کے رکش تجربے ملتے ہیں، ورنہ ہیں اور استعارے ہماری عام زندگی سے ماخوذ ہیں بعض شاعروں نے لوک گیتوں کے اسلوب، وراثت کے ساتھ لوک زبان کے ذخیرے سے استفادہ کیا۔ میکر تراشی میں گیت کی لطافت اور نزاکت کا خیال رکھا۔ غزل کی زبان سے انحراف کر کے، جدید اردو گیت کی لفظیات میں بول چال کی زبان ہندی زبان، لوک گیتوں کی زبان کے عناصر کا اضافہ کیا۔ غرض ۱۹۴۲ء کے بعد اردو گیت کی شخصیت کی تکمیل ہوئی۔ جو جدیدیت کا بہترین عظیم ہے۔ ردو کے مصالحت اندیش نقادوں نے اب تک کھسے دل سے جس کا اعتراف نہیں کیا ہے۔

۱۸۵۰ء سے قبل نیکر اکبر آبادی کے یہاں ایسی نظموں ملتی ہیں جو جدید تصور

نظم پر پور کی ترقی ہیں۔ مجموعی طور پر اس دور کی نظموں کے تجزیے سے دو تصورات سامنے آتے ہیں۔ ایک تکرر خیال کا تصور اور دوسرا تسلسل خیال کا تصور۔ تکرر خیال کی روایت کو مستط کی شکلوں نے اور تسلسل خیال کو عام طور پر غزلیں اور خاص طور پر مثنوی کی ہیئت میں لکھی جانے والی نظموں نے فروغ دیا۔ یہ دونوں تصورات ”عصر اصلاح“ (جدید شاعری کا ابتدائی دور) اور ترقی پسند شاعروں کے یہاں کسی حد تک بالیدہ صورت میں ملتے ہیں۔ لیکن ۱۹۳۵ء کے بعد نظم کے بعض دوسرے تصورات نمایاں ہوتے جن میں ”ڈرامائی علامیت کا تصور“ اور ”تکرر خیال کا تصور“ اہم ہیں اور جن کی عمرہ شائیں اختر الایمان اور فیض احمد فیض کے یہاں ملتی ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد جدید ہم عصر شاعروں نے نظم کے جدید مغربی تصور سے استفادہ کیا۔ جس میں پیکر تراشی، غلامت لگائی، تاثیریت، شعور کی رو داں ازم، فیوچر ازم، کیوبزم، سریمزم وغیرہ شامل ہیں جس کا اثر جدید نظموں کے موضوع مواد اور اسلوب کے ساتھ تکنیک اور ہیئت پر بھی نظر آتا ہے۔ اسلوب کی سطح پر ایک اور بڑی تبدیلی واقع ہوئی ہے جس نے جدید تر نظم کو جدید شاعری کی ابتدائی دور کی نظموں اور ۱۸۵۷ء کے ذخیرہ منظومات سے امتیاز عطا کیا ہے۔ وہ ہے وضاحتی اسلوب اور رمزیہ اسلوب کا فرق۔ جدید شاعری کے اولین عم برداروں مثلاً آزاد، حالی، اسحاقیں وغیرہ کی نظموں کا اسلوب وضاحتی ہے۔ یہ وضاحت اقبال کے یہاں اور ان کے بعض معاصرین کے یہاں رمزیت سے آشنا ہوئی۔ ترقی پسند شاعروں نے اصولی طور پر وضاحتی اسلوب کا انتخاب کیا۔ لیکن بعض ترقی پسندوں نے وضاحت اور رمزیت کو شبہ و شک کی بن میں فیض و اختر الایمان کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے شعروں مثلاً ن۔م۔ راشد، میراجی، قیوم نظر، مجید امجد وغیرہ نے رمزیت کو درج

پر فوقیت دی۔ چنانچہ ان کی شاعری گہری دھند اور ابہام کے دیز پر دوں میں  
 لپٹی ہوئی ہے۔ جدید شاعروں نے رمزیت کا پادرو ایک نئے انداز سے جگایا اور  
 انھوں نے اپنی نظموں میں استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کے ذریعہ  
 ابہام اور ابہام کے ذریعے معنویت کا سن پیدا کیا۔ یہ واقعہ ہے کہ ہر دور کی شاعری  
 میں استعارے کی کارفرمائی رہی ہے لیکن جدید شاعری میں استعارے کا عمل  
 بتدریج بڑھتا رہا ہے۔ جدید شاعروں کے پہلے قافیے سے زیادہ قبائل کے یہاں  
 قبائل سے زیادہ بعض ترقی پسند اور حلقہ اسباب ذوق کے شاعروں کے یہاں اور ان کے زیادہ جدید  
 ہم عصر شاعروں کے یہاں، استعارہ سازی کا رتبان ملتا ہے۔ جدید شعری جمالیات میں  
 استعارہ، پیکر اور علامت کو جو، بعیت حاصل ہے وہ اس سے پہلے کی شاعری میں نہیں  
 تھی۔ اس لیے جدید شعری، مخصوص نظم کو رمز یہ مرثیہ کی شاعری کہا جاسکتا ہے۔  
 اردو شاعری کی تاریخ میں زبان کی مجازی صورتوں کا استعمال اتنے متنوع و طاقتور  
 و تخلیقی انداز میں نہیں پایا جوتا ہے، جس کی وسیع کئی سمجھتوں میں ہو رہی ہے۔

غزل کی ہیئت بڑی حد تک سب سے لچک ہے غزل کی جمالیات میں س کی  
ہیئت کو عمدتاً از حیثیت حاصل ہے جس کا انحصار اوزان و بحر و مواظوب قوافی پر  
ہے۔ جدید اردو شاعری میں غزل کی جمالیات میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی۔ یہ تبدیلی بحروں  
کے تجزیوں ملک فی تجزیوں و راسا ایب کے تجزیوں کی صورت میں نمایاں ہوئی۔ ۱۸۵۰ء  
سے قبل نامعلوم بحر وں کے ساتھ ساتھ بحر طویل بحر خفیف نیز بعض دوسری بحر وں  
اور سنگمات زمینوں میں غزلیں ملتی ہیں جنہیں عروض کے دائرے میں روش نام  
ہے۔ ہٹ کر چینی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ورس میں ایک حد تک جدت بھی ہے۔  
اس روایت کا تسلسل جدید شاعری کے اولین دور کے شعرا سے مشروط ہے۔ ذکر  
جدید ترین شاعروں تک نظر آتا ہے۔ آج کل یہ رنگ بان، شمس رحمن فاروقی،

زیب غوری و کرشن موہن وغیرہ کے یہاں نظر آتا ہے۔ لیکن اکثر موقعوں پر نامعلوم بحروں کا استعمال، "ناسمجیت" کی ایک صورت بن کر رہ گیا ہے۔ اگر وزن و بحر کے تجربے شعری تجربے کا خارجی اظہار نہ ہوں تو انھیں شعری جہالت میں بتا رہے ہیں بلکہ انھیں مل سکتا۔ پھر بھی جدید معاصر شاعروں نے عروضی یا ہندی میں آزادی حاصل کرنے کی نئی نئی صورتیں پیدا کی ہیں۔ اس سلسلے میں حسب ذیل تجربے قابل توجہ ہیں۔ (الف) آزاد غزل کا تجربہ: جمراز، نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے۔ اس میں بحر کے مساوی اناکار کاں مصرعوں کے تصور کو خیر یاد کہ کر، خیال کے دباؤ اور بہاؤ کے تحت ایک شعر کے دونوں مصرعوں کے ارکان کی تعداد میں کمی بیشی کے اصول کو پناہ لیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں منظر آہام اور کرامت علی کرامت نیز زریں شاہ کی کوششیں لائق توجہ ہیں۔ (ب) اردو میں ہندی چھندوں کو برتنے کی روش: ۱۸۵۷ء سے قبل بھی نظر آتی ہے۔ عظمت اللہ خاں اور ان کے معاصرین نے اس روایت کو آگے بڑھایا۔ جدید معاصر شاعروں نے ۱۹۳۷ء کے بعد ہندی چھندوں کو زیادہ چابک دستی سے بہت اور سادہ سہی پر گیت کا، دو باغیر بہت سے چھندوں میں کامیاب غزلیں لکھیں۔ اس دور میں بحر منتقرب جسے ڈاکٹر گیان چند جین نے ردو کی ہندی بحر قرار دیا ہے، دور جسے "سوتیا چھند" سے قریب تر کہا ہے، بہت مقبول ہوتی ہے۔ ان تجربوں سے غزل کے سخت عروضی نظام میں لچک اور غزل کی جمالیات میں خوشگوار تبدیلی ہوتی ہے۔ اس دور میں "نثری غزل" کا شوشہ بھی چھوڑا گیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ کوششیں غزل کی ہیئت کو ایک نیا مزاج عطا کرتی ہیں۔

اردو غزل میں زبان کے استعمال کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ بول تو زبان کو اس کے محل استعمال کے نقطہ نظر سے بول چال کی زبان، علمی



ریاض، دہلی زبان اور تخلیقی زبان کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اردو غزل میں اردو تخلیقی زبان کے ساتھ ساتھ فیچر بول کی روایت بھی ملتی ہے، سب کی تجربے کی جوڑاؤں سے  
۱۹۵۸ء سے نہیں متنی تھی، اس کی توسیع جدید شاعری کے علم برداروں اور قبائل  
کے ہیں نظر آتی ہے۔ ترقی پسند شاعروں اور عقیدہ داروں نے اسے مزید  
جلد بخشی لیکن جدید شاعری نے اس روایت کو، ۱۹۴۷ء کے بعد تخلیقی  
حرکت تک پہنچی یا ابھی شعرِ زبان کے تصور پر کاری فسر بگائی۔  
نچے ذہن پر سے غلط فہمی کا دورہ رہا، نیز غزل کو اپنے تخلیقی تجربے کی  
فخری شکل کی حیثیت سے برتا جس سے غزل کی لطافت میں زبردست اضافہ ہوا  
اور اس کے استعمال میں زبردست تبدیلی پیدا ہوئی لفظِ معنی نیز موردِ سمیت  
کے نام پر تصورِ غزل کی جمالیات میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ یہ نقشب  
مفرد اور مرکب الفاظ، پیکر، استعارے اور عناصر کے تخلیقی استعمال کی  
صورت میں نمایاں ہوا ہے۔

اب تک جدید کی جن خصوصیات کا ذکر تھا وہ اردو شاعری کی مخصوص  
جمالیات میں ترمیم توسیع یا تنگی کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ لیکن نثری نظم،  
کاغذ پر اردو شاعری میں ایک انقلابی تجربہ ہے جو شاعری کے مخصوص آہنگ  
و بحر وزن سے قطعاً ناواقف ہے۔ نثری نظم شاعری کے مشترک فخری معیاروں کے  
انحراف کرتی ہے، درحقیقت داخلی معیاروں پر بھروسہ کرتی ہے۔ آہنگ کے  
نقطہ نظر سے دو قسم کی نثری نظمیں ملتی ہیں، یک وہ جو خالص نثر ہیں اور  
قسم کے شعری آہنگ سے عاری ہیں، بعض ایسی ہیں جن کے بعض ٹکڑے کسی  
نثری گن کی تکرار اور ترتیب پر پورے اترتے ہیں اور بعض ٹکڑے خالص نثر  
ہیں۔ ابھی نثری نظم دھوپ چھاؤں کی منزل سے گزر رہی ہے۔ اس

یہ س پر کوئی حتمی رائے نہیں جاسکتی۔ پھر بھی یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو شاعری میں وزن و آہنگ کی ناگزیریت کے پیش نظر نگاہ اگر نثری نظم کسی ایسے مخصوص آہنگ کی تخلیق کر سکے جو ایک طرف نثری آہنگ سے ممتاز ہو اور دوسری طرف عروضی آہنگ سے ماورا ہو تو اس کی جلد پذیرائی ہوگی۔ اس سلسلے میں ہک گیتوں کی دھنوں، ہندی کے غیر مستعمل چھندوں اور قوی زبان کے اجنبی آہنگ پر کمند ڈالی جاسکتی ہے۔ ہماری میں نثری نظم کا چلن عام ہے۔ ممکن ہے اردو کو بھی ایسے حیلے فنکاروں جہاں جہاں جو اسے اپنے خوب جگہ سے شاعری بن سکیں۔ اس وقت اردو میں نثری نظموں کا جو سر، یہ موجود ہے، وہ بیدار نہیں ہے۔

اس وقت اردو شعرا تین گروہوں میں تقسیم ہیں۔ ایک گروہ وہ ہے جو شاعری کے کلاسیکی معیاروں کا دلدادہ ہے۔ زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ، املا و انشا اور عروض و قواعد کی صحت پر اصرار کرتا ہے۔ شاعری کو ان موانع و میمن کی اس کسوٹی پر کستا ہے جو عروض و بدعت اور علم بیان و بدیع سے مانع ہیں۔ یہ گروہ اپنے شعری تجربوں کو سادہ روایات کے احترام کے ساتھ عصائی ستیاتی سے پیش کرتا ہے۔ دوسرا وہ گروہ ہے جو ادب کو ایک نامیاتی حقیقت نیز اس کو زندگی کی کبھی تعبیر اور تنقید تصور کرتا ہے۔ وہ سماج اور اس کے مظاہر کی تبدیلیوں کو پیداوار اور طریقہ پیداوار کی تبدیلیوں سے وابستہ کرتا ہے اور ادب میں مقصدیت کا قائل ہے۔ وہ ادب کو حال سے ناآسودہ ہو کر خوش آئند مستقبل کی تعمیر کے لیے جدوجہد کا وسیلہ بناتا ہے۔ وہ روشن مستقبل پر یقین، قدروں کے اثبات، حرکت، گزری، درروشنی کا دلدادہ ہے۔ اس لیے رمزیت پر وضاحت کو انفرادیت پر جمہوریت کو جمہوریت پر مقصدیت کو، روحانیت پر عقلیت کو نیز روحانیت پر مادیت

کو فوقیت دیتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اس گروہ کے بعض شعروں نے الفاظ کے تخلیقی استعمال کے تجربے بھی کیے ہیں۔ لیکن فن اور تمام فنی وسائل کو زندگی اور اور اس کے وضع مقصد کے تابع رکھا ہے۔ تیسرا گروہ وہ ہے جو اس وقت دوشاخوں میں تقسیم ہے۔ ایک خود کو دوسرے گروہ کا حریف بنا کر پیش کرتا ہے پہلا ذیلی گروہ ذات کے وسیلے سے کائنات کو سمجھنے پر مصر ہے اور ایک آزاد ذہنی فضا کا مطلوبہ کرتا ہے۔ وہ ہر طرح کی نظریہ سازی کا منکر ہے۔ لیکن عملاً ایک خاص نظریے کی تبلیغ کرتا ہے۔ اس ذیلی گروہ کے نقاد اور شعراء کائنات پر ذات کو، مقصدیت پر جمالیات کو، عقل پر وجدان کو، مادیت پر روحانیت کو، اجتماعیت پر انفرادیت کی فضیلت کے قائل ہیں۔ یہ قدروں کے اثبات پر قدروں کے زوال، مقصدیت پر عدم مقصدیت، امید، حرکت، روشنی اور گرمی پر تنہائی، شنج پیزی اور محمود کو فوقیت دیتے ہیں۔ گروہ وضاحت پر رمزیت کو فوقیت دے کر "ترسیل کے المیہ" پر یقین رکھتا ہے تیسرے گروہ کا دوسرا ذیلی گروہ ترقی پسندی اور "مخصوص جدیدیت" کے درمیان کھڑا ہے۔ (اور دونوں کی شدت پسندی کا منکر ہے ایک طرف تخلیقی عمل کی سزا کا سہم بردار ہے تو دوسری طرف زندگی کے ہر صحت مند رویے کو قبول کرتا ہے وہ رویت سے روشنی اور تجربے سے تازگی حاصل کرتا ہے۔ کلاسیکی روایات کی توسیع، ہیئت کے تجربوں، تکنیک کی تدرت اور بیان کی انفرادیت کو شعری کے لیے نیک دل سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر شعری تجربہ، پناہ پیکر (ذہنی وجود) اپنے ساتھ لاتا ہے۔ لفظ و معنی و مواد و ہیئت میں روشنی کا قائل نہیں وہ بہام کو مستحسن نظروں سے دیکھتا ہے مگر "بھل گئی" کو اعلیٰ شاعری ثابت کرنے کی ناکام کوشش نہیں کرتا۔ "مزیہ" "تہار" کوشش کی کہیے ناگزیر خیال کرتا ہے فن کی تخمین میں زبانت و اس کے تمام امکانات

سے استفادہ کرنے پر اصرار کرتا ہے، استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کو مستحسن تصور کرتا ہے، مگر تجربہ برائے تجربہ، جدیدیت برائے جدیدیت کے تصور کو مسترد کرتا ہے۔ اس گروہ میں شدت پسند جدید شاعر اور غلی ترقی پسند شامل نہیں، لیکن سچے جدید شاعر اور، چھ ترقی پسند دونوں شامل ہیں اور اپنا مخصوص متوازن مزاج رکھتے ہیں۔ یہ ایک طرف اپنی شاعری میں زندگی افروز، فکر و اقدار بشمول تنقید و تعبیر حیات، کو سمیت ہے اور دوسری طرف شعری جمالیات کے تمام امکانات کو بروئے کار لانا چاہتا ہے۔ دراصل یہی سچے جدید شاعروں کا گروہ ہے۔ میں نے جدیدیت کو روایت کا تخلیقی، ظہار اسی معنی میں کہا ہے۔ "جدیدیت کی روایت"، ایک طرف کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید شاعری کے بعض کمزور اور جعلی نمونوں کی نشاندہی کرتی ہے اور دوسری طرف سچی جدیدیت کا تجزیہ کر کے اس کی، انفرادی خصوصیات کی نشاندہی کرتی ہے۔

سچ جدیدیت کے نام پر جو کچھ لکھ جا رہا ہے، اس کا کتنا حصہ باقی ہے گا اور کتنا ہدفنا ہو جائے گا کچھ نہیں کہہ جاسکتا۔ لیکن نئی بات پر یقین ہے کہ جدیدیت کے وہی حصے باقی رہیں گے جو فیشن و فوٹو کے پابند نہیں ہیں جن میں روایت کی روح جنوہ گرے جو اردو شاعری کی مخصوص جمالیات کے دائرے کی توسیع کرتے ہیں، ہر دور میں روایت کا تخلیقی، ظہار رہا ہے جس کو انفرادی اور اجتماعی سطح پر قبولیت کی سند ملی ہے۔ مستقبل میں بھی اسی شاعری کو اعتبار اور استناد ملے گا جو انسانی تجربوں کو تخلیقی پختے کرنے کی فنکارانہ نقش گری کرے گی۔ انسان اور انسانیت کے کرب و کیف، درد و زاریاں تجربوں کو نیاسانی ظہار عطا کرے گی، ورنہ انسان کی تارت و جذبہ باقی زندگی کے اہم لمحوں میں سہا روے گی۔ جس طرح ماضی کے ادبی منظر نامہ بے روح روایت پرستی نے خود کشی کی تھی اسی طرح جعلی و مصنوعی جدیدیت مستقبل کے تابناک افق پر دم توڑے گی۔

اور سچی جدیدیت باقی رہے گی۔

# کتابیات

کتابیات کے تحت محض ان کتابوں کا اندراج ہے جن کا حوالہ زیر نظر تصنیف میں موجود ہے۔ اس کتاب کی تصنیف کے دوران بہت سی، نگریزی، اردو، و ہندی کتابیں زیر مطالعہ رہیں۔ مگر ان کا اندراج نہیں ہے۔ اسی طرح ان تمام رسائل، در شعری مجموعوں کو شامل نہیں کیا، جن سے اشعار کا انتخاب کیا گیا ہے۔

## اردو کتابیں

- ۱۔ آزاد محمد حسین : آپ حیات الہ آباد (۱۹۶۷)
- ۲۔ آسی، عبدالباقی (مرتب) کلیات نظیر اکبر آبادی لکھنؤ (سندھ)
- ۳۔ انشا، انشا اللہ غالب و حیرائے لطافت لکھنؤ (سندھ)
- ۴۔ بجنوری عبدالرحمان : محاسن کلام غالب (طبع ثانی) رنگ آباد (۱۹۲۵)
- ۵۔ عین گیان چند ڈکٹر، اردو دشمنی شاہ ہندیں علی گڑھ (۱۹۶۹)
- ۶۔ خواجہ تہور حسین : بہادر شاہ ظفر فن و شخصیت کراچی (۱۹۶۵)
- ۷۔ مسدین لینگر : فلسفہ کا نیا، ہنگ (مترجم بشیر احمد) لاہور (۱۹۶۲)
- ۸۔ شبلی نعمانی : شعر جمجم (مترجم چارم) اعظم گڑھ (۱۹۵۱)
- ۹۔ عبدالرحمن مولوی : مراۃ الشعر دہلی (۱۹۶۲)
- ۱۰۔ کلیم الدین احمد : عملی تنقید پٹنہ (۱۹۶۳)
- ۱۱۔ مجسب ارمغان مالک (مرتب) ارمغان مالک نئی دہلی (۱۹۶۸)



## اشاریه

آزاد محمد حسین ۵۱ ۵۲ ۵۵ ۵۶ ۱۵۶	صف الدوم ۴۸
آغا حشر ۱۰۰ ۱۰۶	عجاز احمد ۲۴۸ ۲۸۹
ابر حسی ۲۰۴ ۲۲۰	عجاز صدیقی ۲۳۹
امیر جیون اس ۲۲۸	عجاز حبیب ۲۰۸
اثر امیر ۴۷	افتخار جالب ۱۴۲
احمد ظفر ۲۰۴ ۲۰۷ ۲۳۳ ۲۵۸	قبال علامہ ۲۶ ۲۵۶ ۲۹۵
احمد ندیم قاسمی ۱۲۸ ۱۳۸ ۱۸۱ ۲۳۹	اکبر ۱۵۶
احمد ریش ۲۸۹	الطاف شہیدی ۸۳ ۹۰ ۹۸
اشتر الاسلام ۱۵۷	مانت ۷۰ ۷۲ ۷۳ ۷۴ ۷۵ ۷۶ ۷۷ ۷۸ ۷۹ ۸۰ ۸۱ ۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۵ ۸۶ ۸۷ ۸۸ ۸۹ ۹۰ ۹۱ ۹۲ ۹۳ ۹۴ ۹۵ ۹۶ ۹۷ ۹۸ ۹۹ ۱۰۰
اختر پڑت بری چند ۹۱	۱۰۱ ۱۰۲ ۱۰۳ ۱۰۴ ۱۰۵ ۱۰۶ ۱۰۷ ۱۰۸ ۱۰۹ ۱۱۰ ۱۱۱ ۱۱۲ ۱۱۳ ۱۱۴ ۱۱۵ ۱۱۶ ۱۱۷ ۱۱۸ ۱۱۹ ۱۲۰ ۱۲۱ ۱۲۲ ۱۲۳ ۱۲۴ ۱۲۵ ۱۲۶ ۱۲۷ ۱۲۸ ۱۲۹ ۱۳۰ ۱۳۱ ۱۳۲ ۱۳۳ ۱۳۴ ۱۳۵ ۱۳۶ ۱۳۷ ۱۳۸ ۱۳۹ ۱۴۰ ۱۴۱ ۱۴۲ ۱۴۳ ۱۴۴ ۱۴۵ ۱۴۶ ۱۴۷ ۱۴۸ ۱۴۹ ۱۵۰ ۱۵۱ ۱۵۲ ۱۵۳ ۱۵۴ ۱۵۵ ۱۵۶ ۱۵۷ ۱۵۸ ۱۵۹ ۱۶۰ ۱۶۱ ۱۶۲ ۱۶۳ ۱۶۴ ۱۶۵ ۱۶۶ ۱۶۷ ۱۶۸ ۱۶۹ ۱۷۰ ۱۷۱ ۱۷۲ ۱۷۳ ۱۷۴ ۱۷۵ ۱۷۶ ۱۷۷ ۱۷۸ ۱۷۹ ۱۸۰ ۱۸۱ ۱۸۲ ۱۸۳ ۱۸۴ ۱۸۵ ۱۸۶ ۱۸۷ ۱۸۸ ۱۸۹ ۱۹۰ ۱۹۱ ۱۹۲ ۱۹۳ ۱۹۴ ۱۹۵ ۱۹۶ ۱۹۷ ۱۹۸ ۱۹۹ ۲۰۰ ۲۰۱ ۲۰۲ ۲۰۳ ۲۰۴ ۲۰۵ ۲۰۶ ۲۰۷ ۲۰۸ ۲۰۹ ۲۱۰ ۲۱۱ ۲۱۲ ۲۱۳ ۲۱۴ ۲۱۵ ۲۱۶ ۲۱۷ ۲۱۸ ۲۱۹ ۲۲۰ ۲۲۱ ۲۲۲ ۲۲۳ ۲۲۴ ۲۲۵ ۲۲۶ ۲۲۷ ۲۲۸ ۲۲۹ ۲۳۰ ۲۳۱ ۲۳۲ ۲۳۳ ۲۳۴ ۲۳۵ ۲۳۶ ۲۳۷ ۲۳۸ ۲۳۹ ۲۴۰ ۲۴۱ ۲۴۲ ۲۴۳ ۲۴۴ ۲۴۵ ۲۴۶ ۲۴۷ ۲۴۸ ۲۴۹ ۲۵۰ ۲۵۱ ۲۵۲ ۲۵۳ ۲۵۴ ۲۵۵ ۲۵۶ ۲۵۷ ۲۵۸ ۲۵۹ ۲۶۰ ۲۶۱ ۲۶۲ ۲۶۳ ۲۶۴ ۲۶۵ ۲۶۶ ۲۶۷ ۲۶۸ ۲۶۹ ۲۷۰ ۲۷۱ ۲۷۲ ۲۷۳ ۲۷۴ ۲۷۵ ۲۷۶ ۲۷۷ ۲۷۸ ۲۷۹ ۲۸۰ ۲۸۱ ۲۸۲ ۲۸۳ ۲۸۴ ۲۸۵ ۲۸۶ ۲۸۷ ۲۸۸ ۲۸۹ ۲۹۰ ۲۹۱ ۲۹۲ ۲۹۳ ۲۹۴ ۲۹۵ ۲۹۶ ۲۹۷ ۲۹۸ ۲۹۹ ۳۰۰ ۳۰۱ ۳۰۲ ۳۰۳ ۳۰۴ ۳۰۵ ۳۰۶ ۳۰۷ ۳۰۸ ۳۰۹ ۳۱۰ ۳۱۱ ۳۱۲ ۳۱۳ ۳۱۴ ۳۱۵ ۳۱۶ ۳۱۷ ۳۱۸ ۳۱۹ ۳۲۰ ۳۲۱ ۳۲۲ ۳۲۳ ۳۲۴ ۳۲۵ ۳۲۶ ۳۲۷ ۳۲۸ ۳۲۹ ۳۳۰ ۳۳۱ ۳۳۲ ۳۳۳ ۳۳۴ ۳۳۵ ۳۳۶ ۳۳۷ ۳۳۸ ۳۳۹ ۳۴۰ ۳۴۱ ۳۴۲ ۳۴۳ ۳۴۴ ۳۴۵ ۳۴۶ ۳۴۷ ۳۴۸ ۳۴۹ ۳۵۰ ۳۵۱ ۳۵۲ ۳۵۳ ۳۵۴ ۳۵۵ ۳۵۶ ۳۵۷ ۳۵۸ ۳۵۹ ۳۶۰ ۳۶۱ ۳۶۲ ۳۶۳ ۳۶۴ ۳۶۵ ۳۶۶ ۳۶۷ ۳۶۸ ۳۶۹ ۳۷۰ ۳۷۱ ۳۷۲ ۳۷۳ ۳۷۴ ۳۷۵ ۳۷۶ ۳۷۷ ۳۷۸ ۳۷۹ ۳۸۰ ۳۸۱ ۳۸۲ ۳۸۳ ۳۸۴ ۳۸۵ ۳۸۶ ۳۸۷ ۳۸۸ ۳۸۹ ۳۹۰ ۳۹۱ ۳۹۲ ۳۹۳ ۳۹۴ ۳۹۵ ۳۹۶ ۳۹۷ ۳۹۸ ۳۹۹ ۴۰۰ ۴۰۱ ۴۰۲ ۴۰۳ ۴۰۴ ۴۰۵ ۴۰۶ ۴۰۷ ۴۰۸ ۴۰۹ ۴۱۰ ۴۱۱ ۴۱۲ ۴۱۳ ۴۱۴ ۴۱۵ ۴۱۶ ۴۱۷ ۴۱۸ ۴۱۹ ۴۲۰ ۴۲۱ ۴۲۲ ۴۲۳ ۴۲۴ ۴۲۵ ۴۲۶ ۴۲۷ ۴۲۸ ۴۲۹ ۴۳۰ ۴۳۱ ۴۳۲ ۴۳۳ ۴۳۴ ۴۳۵ ۴۳۶ ۴۳۷ ۴۳۸ ۴۳۹ ۴۴۰ ۴۴۱ ۴۴۲ ۴۴۳ ۴۴۴ ۴۴۵ ۴۴۶ ۴۴۷ ۴۴۸ ۴۴۹ ۴۵۰ ۴۵۱ ۴۵۲ ۴۵۳ ۴۵۴ ۴۵۵ ۴۵۶ ۴۵۷ ۴۵۸ ۴۵۹ ۴۶۰ ۴۶۱ ۴۶۲ ۴۶۳ ۴۶۴ ۴۶۵ ۴۶۶ ۴۶۷ ۴۶۸ ۴۶۹ ۴۷۰ ۴۷۱ ۴۷۲ ۴۷۳ ۴۷۴ ۴۷۵ ۴۷۶ ۴۷۷ ۴۷۸ ۴۷۹ ۴۸۰ ۴۸۱ ۴۸۲ ۴۸۳ ۴۸۴ ۴۸۵ ۴۸۶ ۴۸۷ ۴۸۸ ۴۸۹ ۴۹۰ ۴۹۱ ۴۹۲ ۴۹۳ ۴۹۴ ۴۹۵ ۴۹۶ ۴۹۷ ۴۹۸ ۴۹۹ ۵۰۰ ۵۰۱ ۵۰۲ ۵۰۳ ۵۰۴ ۵۰۵ ۵۰۶ ۵۰۷ ۵۰۸ ۵۰۹ ۵۱۰ ۵۱۱ ۵۱۲ ۵۱۳ ۵۱۴ ۵۱۵ ۵۱۶ ۵۱۷ ۵۱۸ ۵۱۹ ۵۲۰ ۵۲۱ ۵۲۲ ۵۲۳ ۵۲۴ ۵۲۵ ۵۲۶ ۵۲۷ ۵۲۸ ۵۲۹ ۵۳۰ ۵۳۱ ۵۳۲ ۵۳۳ ۵۳۴ ۵۳۵ ۵۳۶ ۵۳۷ ۵۳۸ ۵۳۹ ۵۴۰ ۵۴۱ ۵۴۲ ۵۴۳ ۵۴۴ ۵۴۵ ۵۴۶ ۵۴۷ ۵۴۸ ۵۴۹ ۵۵۰ ۵۵۱ ۵۵۲ ۵۵۳ ۵۵۴ ۵۵۵ ۵۵۶ ۵۵۷ ۵۵۸ ۵۵۹ ۵۶۰ ۵۶۱ ۵۶۲ ۵۶۳ ۵۶۴ ۵۶۵ ۵۶۶ ۵۶۷ ۵۶۸ ۵۶۹ ۵۷۰ ۵۷۱ ۵۷۲ ۵۷۳ ۵۷۴ ۵۷۵ ۵۷۶ ۵۷۷ ۵۷۸ ۵۷۹ ۵۸۰ ۵۸۱ ۵۸۲ ۵۸۳ ۵۸۴ ۵۸۵ ۵۸۶ ۵۸۷ ۵۸۸ ۵۸۹ ۵۹۰ ۵۹۱ ۵۹۲ ۵۹۳ ۵۹۴ ۵۹۵ ۵۹۶ ۵۹۷ ۵۹۸ ۵۹۹ ۶۰۰ ۶۰۱ ۶۰۲ ۶۰۳ ۶۰۴ ۶۰۵ ۶۰۶ ۶۰۷ ۶۰۸ ۶۰۹ ۶۱۰ ۶۱۱ ۶۱۲ ۶۱۳ ۶۱۴ ۶۱۵ ۶۱۶ ۶۱۷ ۶۱۸ ۶۱۹ ۶۲۰ ۶۲۱ ۶۲۲ ۶۲۳ ۶۲۴ ۶۲۵ ۶۲۶ ۶۲۷ ۶۲۸ ۶۲۹ ۶۳۰ ۶۳۱ ۶۳۲ ۶۳۳ ۶۳۴ ۶۳۵ ۶۳۶ ۶۳۷ ۶۳۸ ۶۳۹ ۶۴۰ ۶۴۱ ۶۴۲ ۶۴۳ ۶۴۴ ۶۴۵ ۶۴۶ ۶۴۷ ۶۴۸ ۶۴۹ ۶۵۰ ۶۵۱ ۶۵۲ ۶۵۳ ۶۵۴ ۶۵۵ ۶۵۶ ۶۵۷ ۶۵۸ ۶۵۹ ۶۶۰ ۶۶۱ ۶۶۲ ۶۶۳ ۶۶۴ ۶۶۵ ۶۶۶ ۶۶۷ ۶۶۸ ۶۶۹ ۶۷۰ ۶۷۱ ۶۷۲ ۶۷۳ ۶۷۴ ۶۷۵ ۶۷۶ ۶۷۷ ۶۷۸ ۶۷۹ ۶۸۰ ۶۸۱ ۶۸۲ ۶۸۳ ۶۸۴ ۶۸۵ ۶۸۶ ۶۸۷ ۶۸۸ ۶۸۹ ۶۹۰ ۶۹۱ ۶۹۲ ۶۹۳ ۶۹۴ ۶۹۵ ۶۹۶ ۶۹۷ ۶۹۸ ۶۹۹ ۷۰۰ ۷۰۱ ۷۰۲ ۷۰۳ ۷۰۴ ۷۰۵ ۷۰۶ ۷۰۷ ۷۰۸ ۷۰۹ ۷۱۰ ۷۱۱ ۷۱۲ ۷۱۳ ۷۱۴ ۷۱۵ ۷۱۶ ۷۱۷ ۷۱۸ ۷۱۹ ۷۲۰ ۷۲۱ ۷۲۲ ۷۲۳ ۷۲۴ ۷۲۵ ۷۲۶ ۷۲۷ ۷۲۸ ۷۲۹ ۷۳۰ ۷۳۱ ۷۳۲ ۷۳۳ ۷۳۴ ۷۳۵ ۷۳۶ ۷۳۷ ۷۳۸ ۷۳۹ ۷۴۰ ۷۴۱ ۷۴۲ ۷۴۳ ۷۴۴ ۷۴۵ ۷۴۶ ۷۴۷ ۷۴۸ ۷۴۹ ۷۵۰ ۷۵۱ ۷۵۲ ۷۵۳ ۷۵۴ ۷۵۵ ۷۵۶ ۷۵۷ ۷۵۸ ۷۵۹ ۷۶۰ ۷۶۱ ۷۶۲ ۷۶۳ ۷۶۴ ۷۶۵ ۷۶۶ ۷۶۷ ۷۶۸ ۷۶۹ ۷۷۰ ۷۷۱ ۷۷۲ ۷۷۳ ۷۷۴ ۷۷۵ ۷۷۶ ۷۷۷ ۷۷۸ ۷۷۹ ۷۸۰ ۷۸۱ ۷۸۲ ۷۸۳ ۷۸۴ ۷۸۵ ۷۸۶ ۷۸۷ ۷۸۸ ۷۸۹ ۷۹۰ ۷۹۱ ۷۹۲ ۷۹۳ ۷۹۴ ۷۹۵ ۷۹۶ ۷۹۷ ۷۹۸ ۷۹۹ ۸۰۰ ۸۰۱ ۸۰۲ ۸۰۳ ۸۰۴ ۸۰۵ ۸۰۶ ۸۰۷ ۸۰۸ ۸۰۹ ۸۱۰ ۸۱۱ ۸۱۲ ۸۱۳ ۸۱۴ ۸۱۵ ۸۱۶ ۸۱۷ ۸۱۸ ۸۱۹ ۸۲۰ ۸۲۱ ۸۲۲ ۸۲۳ ۸۲۴ ۸۲۵ ۸۲۶ ۸۲۷ ۸۲۸ ۸۲۹ ۸۳۰ ۸۳۱ ۸۳۲ ۸۳۳ ۸۳۴ ۸۳۵ ۸۳۶ ۸۳۷ ۸۳۸ ۸۳۹ ۸۴۰ ۸۴۱ ۸۴۲ ۸۴۳ ۸۴۴ ۸۴۵ ۸۴۶ ۸۴۷ ۸۴۸ ۸۴۹ ۸۵۰ ۸۵۱ ۸۵۲ ۸۵۳ ۸۵۴ ۸۵۵ ۸۵۶ ۸۵۷ ۸۵۸ ۸۵۹ ۸۶۰ ۸۶۱ ۸۶۲ ۸۶۳ ۸۶۴ ۸۶۵ ۸۶۶ ۸۶۷ ۸۶۸ ۸۶۹ ۸۷۰ ۸۷۱ ۸۷۲ ۸۷۳ ۸۷۴ ۸۷۵ ۸۷۶ ۸۷۷ ۸۷۸ ۸۷۹ ۸۸۰ ۸۸۱ ۸۸۲ ۸۸۳ ۸۸۴ ۸۸۵ ۸۸۶ ۸۸۷ ۸۸۸ ۸۸۹ ۸۹۰ ۸۹۱ ۸۹۲ ۸۹۳ ۸۹۴ ۸۹۵ ۸۹۶ ۸۹۷ ۸۹۸ ۸۹۹ ۹۰۰ ۹۰۱ ۹۰۲ ۹۰۳ ۹۰۴ ۹۰۵ ۹۰۶ ۹۰۷ ۹۰۸ ۹۰۹ ۹۱۰ ۹۱۱ ۹۱۲ ۹۱۳ ۹۱۴ ۹۱۵ ۹۱۶ ۹۱۷ ۹۱۸ ۹۱۹ ۹۲۰ ۹۲۱ ۹۲۲ ۹۲۳ ۹۲۴ ۹۲۵ ۹۲۶ ۹۲۷ ۹۲۸ ۹۲۹ ۹۳۰ ۹۳۱ ۹۳۲ ۹۳۳ ۹۳۴ ۹۳۵ ۹۳۶ ۹۳۷ ۹۳۸ ۹۳۹ ۹۴۰ ۹۴۱ ۹۴۲ ۹۴۳ ۹۴۴ ۹۴۵ ۹۴۶ ۹۴۷ ۹۴۸ ۹۴۹ ۹۵۰ ۹۵۱ ۹۵۲ ۹۵۳ ۹۵۴ ۹۵۵ ۹۵۶ ۹۵۷ ۹۵۸ ۹۵۹ ۹۶۰ ۹۶۱ ۹۶۲ ۹۶۳ ۹۶۴ ۹۶۵ ۹۶۶ ۹۶۷ ۹۶۸ ۹۶۹ ۹۷۰ ۹۷۱ ۹۷۲ ۹۷۳ ۹۷۴ ۹۷۵ ۹۷۶ ۹۷۷ ۹۷۸ ۹۷۹ ۹۸۰ ۹۸۱ ۹۸۲ ۹۸۳ ۹۸۴ ۹۸۵ ۹۸۶ ۹۸۷ ۹۸۸ ۹۸۹ ۹۹۰ ۹۹۱ ۹۹۲ ۹۹۳ ۹۹۴ ۹۹۵ ۹۹۶ ۹۹۷ ۹۹۸ ۹۹۹ ۱۰۰۰
اختر بیار تار ۲۳۹ ۲۴۹	میر خسرو ۷۰ ۷۶
اختر شیر نی ۹۳ ۱۳۲	امیر مینا ۲۲۰
اخترنی جد علی شہ ۳۷ ۳۸ ۴۴	نذر بیعت شرما ۳۲
اسطر ۱۶۳	نشا انشاء اللہ قاتل ۳۰ ۳۸ ۴۳ ۴۴
استوک ۱۵۴	۴۵ ۴۶ ۴۷ ۴۸ ۴۹ ۵۰ ۵۱ ۵۲ ۵۳ ۵۴ ۵۵ ۵۶ ۵۷ ۵۸ ۵۹ ۶۰ ۶۱ ۶۲ ۶۳ ۶۴ ۶۵ ۶۶ ۶۷ ۶۸ ۶۹ ۷۰ ۷۱ ۷۲ ۷۳ ۷۴ ۷۵ ۷۶ ۷۷ ۷۸ ۷۹ ۸۰ ۸۱ ۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۵ ۸۶ ۸۷ ۸۸ ۸۹ ۹۰ ۹۱ ۹۲ ۹۳ ۹۴ ۹۵ ۹۶ ۹۷ ۹۸ ۹۹ ۱۰۰
اسلم سیفی ۱۵۴	انور صدیقی ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰ ۳۱ ۳۲ ۳۳ ۳۴ ۳۵ ۳۶ ۳۷ ۳۸ ۳۹ ۴۰ ۴۱ ۴۲ ۴۳ ۴۴ ۴۵ ۴۶ ۴۷ ۴۸ ۴۹ ۵۰ ۵۱ ۵۲ ۵۳ ۵۴ ۵۵ ۵۶ ۵۷ ۵۸ ۵۹ ۶۰ ۶۱ ۶۲ ۶۳ ۶۴ ۶۵ ۶۶ ۶۷ ۶۸ ۶۹ ۷۰ ۷۱ ۷۲ ۷۳ ۷۴ ۷۵ ۷۶ ۷۷ ۷۸ ۷۹ ۸۰ ۸۱ ۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۵ ۸۶ ۸۷ ۸۸ ۸۹ ۹۰ ۹۱ ۹۲ ۹۳ ۹۴ ۹۵ ۹۶ ۹۷ ۹۸ ۹۹ ۱۰۰
اسماعیل میرٹھی ۱۵۴ ۵۶ ۵۷ ۵۸ ۵۹ ۶۰ ۶۱ ۶۲ ۶۳ ۶۴ ۶۵ ۶۶ ۶۷ ۶۸ ۶۹ ۷۰ ۷۱ ۷۲ ۷۳ ۷۴ ۷۵ ۷۶ ۷۷ ۷۸ ۷۹ ۸۰ ۸۱ ۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۵ ۸۶ ۸۷ ۸۸ ۸۹ ۹۰ ۹۱ ۹۲ ۹۳ ۹۴ ۹۵ ۹۶ ۹۷ ۹۸ ۹۹ ۱۰۰	ازری ۲۲۵
امیر لکھنوی ۲۲۰	ایس ۴۴ ۵۸
شک بیل کرش ۲۵۰	اردن بارفیلڈ ۱۶۵ ۲۲۶









عراقه عزیز ۲۰۴، ۲۰۵

علم، عبد الحميد ۱۵۱۵

عروضی سمرقندی ۲۲۰

عزت ۱۳۰۴/۱۰/۱۹

عشق اور رنگ آبادی ۵۴

عظمت القرآن ۱۰۸، ۱۰۴، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۰،

1992-1993, 1993-1994, 1994-1995, 1995-1996, 1996-1997, 1997-1998, 1998-1999, 1999-2000, 2000-2001, 2001-2002, 2002-2003, 2003-2004, 2004-2005, 2005-2006, 2006-2007, 2007-2008, 2008-2009, 2009-2010, 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013, 2013-2014, 2014-2015, 2015-2016, 2016-2017, 2017-2018, 2018-2019, 2019-2020, 2020-2021, 2021-2022, 2022-2023, 2023-2024, 2024-2025, 2025-2026, 2026-2027, 2027-2028, 2028-2029, 2029-2030, 2030-2031, 2031-2032, 2032-2033, 2033-2034, 2034-2035, 2035-2036, 2036-2037, 2037-2038, 2038-2039, 2039-2040, 2040-2041, 2041-2042, 2042-2043, 2043-2044, 2044-2045, 2045-2046, 2046-2047, 2047-2048, 2048-2049, 2049-2050, 2050-2051, 2051-2052, 2052-2053, 2053-2054, 2054-2055, 2055-2056, 2056-2057, 2057-2058, 2058-2059, 2059-2060, 2060-2061, 2061-2062, 2062-2063, 2063-2064, 2064-2065, 2065-2066, 2066-2067, 2067-2068, 2068-2069, 2069-2070, 2070-2071, 2071-2072, 2072-2073, 2073-2074, 2074-2075, 2075-2076, 2076-2077, 2077-2078, 2078-2079, 2079-2080, 2080-2081, 2081-2082, 2082-2083, 2083-2084, 2084-2085, 2085-2086, 2086-2087, 2087-2088, 2088-2089, 2089-2090, 2090-2091, 2091-2092, 2092-2093, 2093-2094, 2094-2095, 2095-2096, 2096-2097, 2097-2098, 2098-2099, 2099-2100, 2100-2101, 2101-2102, 2102-2103, 2103-2104, 2104-2105, 2105-2106, 2106-2107, 2107-2108, 2108-2109, 2109-2110, 2110-2111, 2111-2112, 2112-2113, 2113-2114, 2114-2115, 2115-2116, 2116-2117, 2117-2118, 2118-2119, 2119-2120, 2120-2121, 2121-2122, 2122-2123, 2123-2124, 2124-2125, 2125-2126, 2126-2127, 2127-2128, 2128-2129, 2129-2130, 2130-2131, 2131-2132, 2132-2133, 2133-2134, 2134-2135, 2135-2136, 2136-2137, 2137-2138, 2138-2139, 2139-2140, 2140-2141, 2141-2142, 2142-2143, 2143-2144, 2144-2145, 2145-2146, 2146-2147, 2147-2148, 2148-2149, 2149-2150, 2150-2151, 2151-2152, 2152-2153, 2153-2154, 2154-2155, 2155-2156, 2156-2157, 2157-2158, 2158-2159, 2159-2160, 2160-2161, 2161-2162, 2162-2163, 2163-2164, 2164-2165, 2165-2166, 2166-2167, 2167-2168, 2168-2169, 2169-2170, 2170-2171, 2171-2172, 2172-2173, 2173-2174, 2174-2175, 2175-2176, 2176-2177, 2177-2178, 2178-2179, 2179-2180, 2180-2181, 2181-2182, 2182-2183, 2183-2184, 2184-2185, 2185-2186, 2186-2187, 2187-2188, 2188-2189, 2189-2190, 2190-2191, 2191-2192, 2192-2193, 2193-2194, 2194-2195, 2195-2196, 2196-2197, 2197-2198, 2198-2199, 2199-2200, 2200-2201, 2201-2202, 2202-2203, 2203-2204, 2204-2205, 2205-2206, 2206-2207, 2207-2208, 2208-2209, 2209-2210, 2210-2211, 2211-2212, 2212-2213, 2213-2214, 2214-2215, 2215-2216, 2216-2217, 2217-2218, 2218-2219, 2219-2220, 2220-2221, 2221-2222, 2222-2223, 2223-2224, 2224-2225, 2225-2226, 2226-2227, 2227-2228, 2228-2229, 2229-2230, 2230-2231, 2231-2232, 2232-2233, 2233-2234, 2234-2235, 2235-2236, 2236-2237, 2237-2238, 2238-2239, 2239-2240, 2240-2241, 2241-2242, 2242-2243, 2243-2244, 2244-2245, 2245-2246, 2246-2247, 2247-2248, 2248-2249, 2249-2250, 2250-2251, 2251-2252, 2252-2253, 2253-2254, 2254-2255, 2255-2256, 2256-2257, 2257-2258, 2258-2259, 2259-2260, 2260-2261, 2261-2262, 2262-2263, 2263-2264, 2264-2265, 2265-2266, 2266-2267, 2267-2268, 2268-2269, 2269-2270, 2270-2271, 2271-2272, 2272-2273, 2273-2274, 2274-2275, 2275-2276, 2276-2277, 2277-2278, 2278-2279, 2279-2280, 2280-2281, 2281-2282, 2282-2283, 2283-2284, 2284-2285, 2285-2286, 2286-2287, 2287-2288, 2288-2289, 2289-2290, 2290-2291, 2291-2292, 2292-2293, 2293-2294, 2294-2295, 2295-2296, 2296-2297, 2297-2298, 2298-2299, 2299-2300, 2300-2301, 2301-2302, 2302-2303, 2303-2304, 2304-2305, 2305-2306, 2306-2307, 2307-2308, 2308-2309, 2309-2310, 2310-2311, 2311-2312, 2312-2313, 2313-2314, 2314-2315, 2315-2316, 2316-2317, 2317-2318, 2318-2319, 2319-2320, 2320-2321, 2321-2322, 2322-2323, 2323-2324, 2324-2325, 2325-2326, 2326-2327, 2327-2328, 2328-2329, 2329-2330, 2330-2331, 2331-2332, 2332-2333, 2333-2334, 2334-2335, 2335-2336, 2336-2337, 2337-2338, 2338-2339, 2339-2340, 2340-2341, 2341-2342, 2342-2343, 2343-2344, 2344-2345, 2345-2346, 2346-2347, 2347-2348, 2348-2349, 2349-2350, 2350-2351, 2351-2352, 2352-2353, 2353-2354, 2354-2355, 2355-2356, 2356-2357, 2357-2358, 2358-2359, 2359-2360, 2360-2361, 2361-2362, 2362-2363, 2363-2364, 23

عبدالحق حسینی ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۹

غالب، اسد اللہ خان ۲۶، ۳۴، ۵۵، ۲۴۳

144 卷二

1994 年 5 月

فکری پرائیویٹی

فقیر سید قمر الدین ۱۵۱

۲۲۳

فیض احمد فیض ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱

949 / Pp. 120.



کرامت علی کرامت ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۵۲

۴۲۰۴۰ کرشنقر کا ڈول

کوشن بریج ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵

کروچے ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶

كليم الدين احمد ۲۲۷

کارپاشی ۱۴۱۴۴۴۴۴

گٹنگس، ای، ای ۲۹۶

کولر ۲۲۶ ۲۲۶ ۲۲۶ ۲۲۶ ۲۲۶

کون، بیل راج ۲۸۹، ۲۸۸، ۲۸۷

کونراڈ، ایچ ۱۹۵۵

کیفی، پیدائش برج مومین و مائثر یہ ۵۴۱

تافى سلم ۱۷۰

قیس شافعی ۸۳۹ھ تا ۹۰۶ھ

تسلطان، خواجہ امام حسن ۵۲

قلع میرٹھی، غلام مراد ۱۵۳۱

تیسری پیدری ۱۶۶

قیمہ نظر ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵

1572

19 25

۲۷۸ ل. احمد کبر آبادی

لیوس، سی۔ ڈی ۲۴۸

۲۴۳، ۲۵۵

میرزا محمد سلطان پوری ۳۳۹، ۳۶۹

بچوں کو رکھ پوری ۲

11-1-64 149 محمد



نورین ۱۷۹	غیبک ۱۵۱
وزیر آغا، ڈاکٹر ۱۸۲، ۱۸۶، ۲۰۳، ۲۳۳، ۲۳۴	نیاز فتح پوری ۲۷۸
۲۳۳، ۲۵۰، ۲۵۸، ۲۶۶، ۲۷۱	نیائے شرما ۱۳۲
۲۶۲، ۲۹۳	واجہ قریشی ۲۲۲
وقار انہالوی ۱۳۲	داسودلو شاستری ۱۳۸
ولی دکنی ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵	وہجی، ملا ۱۷۸، ۱۵۱
ہینز درتر ۱۵۹	وحید اختر ۲۲۰
یوسف جمال ۱۹۹	ورڈ سورتھ ۲۲۵، ۲۲۶

## اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے

ڈاکٹر عنوان چشتی کی بھرپور تحقیق کے نتائج کے طور پر فنی ہیئت کے تجربوں اور تبدیلیوں کی ایک جامع تاریخ سامنے آگئی ہے۔ زیر نظر کتاب سلامت روی اور توازن کی روشن مثال ہے۔ ہیئت تحقیق کی راہ میں چل کر نے کاشف ڈاکٹر عنوان چشتی کو حاصل ہے۔ بعد میں آنے والے ان کی رہنمائی کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوں گے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

جن مسائل پر آپ نے قلم اٹھایا ہے ان موضوعات پر اتنی جامع و مانع کتاب

ہنوز اردو میں نے نہیں دیکھی۔ ہر موضوع پر آپ نے مفکرانہ انداز میں اظہار خیال کیا ہے۔ میرے نزدیک یوں تو ہر صاحبِ علم کے لیے یہ کتاب ضروری ہے مگر تنقیدِ ادب سے دل چسپی رکھنے والوں کے لیے از بسکہ ضروری ہے۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین

# عنوانِ ہستی کی تہانیف

عنوانِ ہستی کی غزلوں کا مجموعہ پرمدرد اور مشکوٰۃ غیر مجموعہ ہے۔ بقول ڈاکٹر سید  
سندھوی ”ہم ادقِ جمال کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے غزل کی  
زمین پر گلاب کی پنکھڑیوں کی بارش ہو رہی ہے۔  
کتابت مطابقت معیاری، پبلشنگ فورم پورٹ گروپش، قیمت ۱۰ روپے

ذوقِ جمال

ہمعصر ادیبوں اور شاعروں کی شخصیت اور اس پر مضامین کا مجموعہ ذوقِ جمال ہے۔  
اگر آپ شخصیت کو اس کے حدود و ارسکانات میں محسوس کرنا چاہتے ہیں  
تو اس اور ہر لمحہ کی تھراب میں چسپاں رہ کر اس کے گہرے چہرے کو دیکھنا چاہیے  
میں تو عکس و شخص کا مطالعہ ضرور کیجئے۔ تنقید کی ادب میں لازوال اضافہ ہے۔  
کتاب حسن صورت سے بھی بالامال ہے۔ قیمت ۱۰ روپے

عکس و شخص

غزلوں، نظموں، رباعیوں اور قطعات کا مجموعہ ہے۔ اچھی اور سچی شاعری کی  
سب سے مثال دستاویز ہے۔ اس کا بیانیہ ادبی، اسلوب کا، تکنیکی اور اخلاقی  
کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ حسن صورت و سیرت سے بالامال۔ قیمت ۱۰ روپے

نیم ہار

تنقید اور تحقیق مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس کتاب کا ہر مضمون کسی فنکار یا کسی  
اہم ادبی تحریک کو روشنی میں لاتا ہے۔ تنقیدی بصیرت، اسلوب کی قدرت  
اگر کسی فنکار کو اس کتاب کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ قیمت ۱۰ روپے

تنقید اور انفرادیت

پہلے کے پتے

مکتبہ عارضی ۳۸۳ مادی پور، نئی دہلی ۲۲

ڈاکٹر مسیح، جامعہ منگل، منی و ملی